3 1761 05988601 0

*Presented to the*

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

ARTHUR PLETTNER

ISA McILWRAITH

COLLECTION

CARL FISCHER
MUSIC HOUSE
COOPER SQUARE
NEW YORK

Arthur R. Plettner.

p. 192 (Harmony) Ex 315 b

Passing chord on 3 beat
of 4th beat anticipated

Compare with R. O. Morris
"Fundamentals of Harmony"
on passing note in
parallel 3rd and 6th on
not anticipating a note
of next chord.

Is it OK if the chord
~~chor~~ containing the
anticipation is a "passing chord

Arthur R. Plettner.

# Praktische
# Musikalische Compositionslehre
in
# Aufgaben.

Mit zahlreichen ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen nach den Werken der ersten Meister

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

---

## Erster Band: Lehre vom Tonsatz.

I. Harmonielehre in 54 Aufgaben.
II. Contrapunkt.
   A. Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in 54 Aufgaben.
   B. Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben.

BERLIN SW.
CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG.
33. Wilhelm-Strasse 33.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungs-Beispiele ist nicht gestattet.

# Vorwort.

Gegenüber der auf dem Gebiete der Compositionslehre sich geltend machenden Einseitigkeit, Rathlosigkeit und Willkür ist es Pflicht und Aufgabe unserer Zeit, das Bewährte, Feststehende, unbedingt Zuverlässige zu einem Organismus zu vereinigen, der allen Zerstückelungsversuchen Trotz bietet.

Da wir uns auf dem Gebiete einer *Kunstlehre* bewegen, nicht einer abstrakten Theorie oder wissenschaftlichen Untersuchung, so muss die Darstellung durchaus *methodisch* sein, und sie wird methodisch vollkommen ausfallen, wenn es ihr gelingt, von Aufgabe zu Aufgabe, Nichts überspringend und Nichts wiederholend, lückenlos fortzuschreiten.

Wenn der unterzeichnete Verfasser sich auf die vielen öffentlichen und privaten schmeichelhaften Anerkennungen berufen darf, ist es ihm in dem vorliegenden Werk (soweit es bisher erschienen ist) gelungen, eine solche Darstellung zu geben.

Die Compositionslehre ist in erster Reihe die Mittheilung einer *geistigen Geschicklichkeit*, eines *Könnens*. Dieses *Können*, die wesentliche Seite der *Kunst*, ist unmöglich durch irgend eine *Lectüre*, oder durch das Studium einer wissenschaftlichen Darstellung (und wäre sie noch so vollkommen) zu erwerben.

Nur die

**Arbeit,**

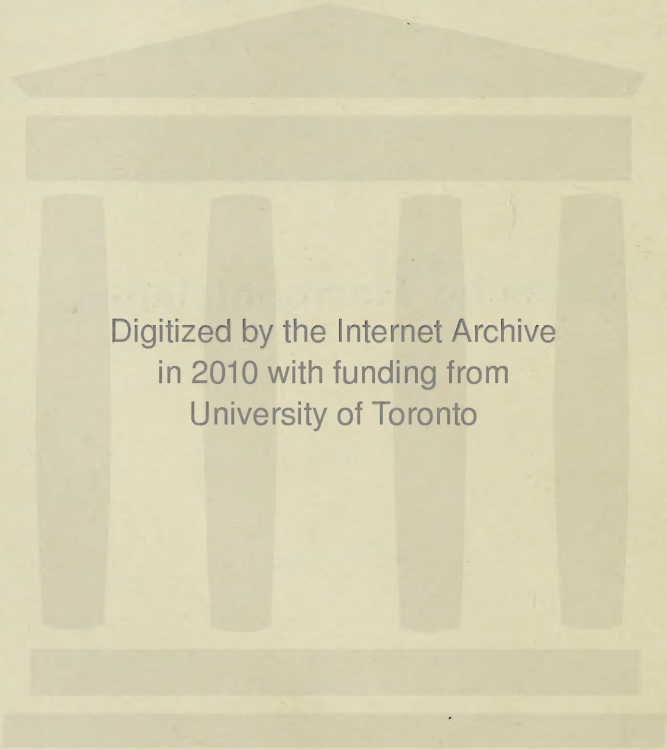
die Lösung der gestellten Aufgaben in angemessener Anzahl von Beispielen, führt zu diesem Besitz.

Die vorliegende Compositionslehre bewahrt den jungen Tonkünstler vor Abwegen und unnützen Anstrengungen, und gestaltet sich zu einem *Ganzen* der Bildung des *Componisten*, welches diesem für alle Zeit einen klaren Ueberblick über seine Studien sichert, und ihm zu jeder Aufgabe, die das Leben bietet, das geeignete Material anweist.

**Ludwig Bussler.**

Genius is only an other
word for hard work!
Anton Rubinstein

# Praktische Harmonielehre.


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/praktischemusika01buss

# Praktische

# Harmonielehre

in

## vierundfünfzig Aufgaben

mit zahlreichen in den Text gedruckten

Muster-, Übungs- und Erläuterungs-Beispielen

sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten,

den

## Privat- und Selbstunterricht

**systematisch-methodisch dargestellt**

von

**Prof. Ludwig Bussler.**

**Fünfte verbesserte Auflage,**

revidiert und mit erläuternden Anmerkungen versehen

von

Dr. **Hugo Leichtentritt.**

**Berlin SW. 1903.**

CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG.

33. Wilhelm-Strafse 33.

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Übungsbeispiele ist nicht gestattet.

# Vorwort des Herausgebers der 5. Auflage.

Als die Aufforderung zu einer Neubearbeitung der Busslerschen Harmonielehre an mich herantrat, glaubte ich durch Übernahme der Arbeit etwas nützliches leisten zu können, obschon ich mich keineswegs in allem und jedem auf den Standpunkt des geschätzten Verfassers stellen kann. Es kommt jedoch meiner Meinung nach bei einer derartigen Arbeit für den Herausgeber nicht darauf an, seine eigenen Ansichten vorzudrängen, sondern hauptsächlich darauf, dem Werk des Autors zu gröfserer Wirksamkeit zu verhelfen. Die Methode, die leitenden Gesichtspunkte mufsten gewahrt bleiben, — ich hätte denn über die Grenzen meiner Aufgabe hinausgehend ein ganz neues Buch schreiben müssen, und dazu wieder scheint es mir, abgesehen von der mangelnden Gelegenheit, noch nicht an der Zeit zu sein, trotzdem unsere theoretische Erkenntnis gerade in den letzten Jahren in mancher Hinsicht auch über den Inhalt des vorliegenden Buches hinaus gewachsen ist, wie jeder weifs, der die zum Teil bedeutsamen Arbeiten der zeitgenössischen Theoretiker verfolgt hat. Leider sind die neuen Ergebnisse noch nicht in einer für den praktischen Unterricht brauchbaren Form aufgestellt; nur mit grofser Schwierigkeit könnte man sie dem praktischen Lehrgang einfügen, sie sind eben noch im Werden begriffen, und kommen für die Praxis kaum in Betracht. Es ist also in dieser Neubearbeitung kein Versuch gemacht worden reformatorische Ansichten durchzuführen, umsomehr da Bussler selbst immerwährend die durchaus praktische Tendenz seines Werkes betont und rein wissenschaftlicher Betrachtung nur soweit Raum gewährt als sie für den ausübenden Musiker unerläfslich ist.

Meine eigene Tätigkeit bestand nicht so sehr im Abändern, als im Erweitern durch erläuternde Zusätze. Busslers Text ist nach Möglichkeit beibehalten worden. Alle Zusätze im Text selbst sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Der Text wurde

einer sorgsamen Durchsicht unterzogen, die darauf zielte, durch kleine Abänderungen der Ausdrucksweise gröfsere Klarheit zu erreichen, offenbare Versehen zu korrigieren, Alles sonst erläuternd oder berichtigend neu hinzugekommene ist in Form von Fufsnoten den betreffenden Abschnitten untergesetzt uud in allen Fällen als hinzugefügt kenntlich gemacht. Möge die grofse Anzahl dieser Anmerkungen entschuldigt werden, immer war es der Wunsch nach möglichster Klarheit, der dazu Veranlassung gab. Ganz neu hinzugefügt wurde ein einleitendes Kapitel, worin in aller Kürze das Wesentliche der Intervallenlehre behandelt ist, jedoch mit keinerlei Anspruch auf eine wirkliche Erklärung dieses vielleicht schwierigsten Abschnittes der Musiktheorie. Bussler selbst setzt die Kenntnis der Intervalle voraus. Gemäfs dem üblichen Lehrgang schien es mir jedoch ratsam von diesem Punkt aus die Harmonielehre zu beginnen. Nur an wenigen Stellen wurde eine weitergehende Umarbeitung des Textes vorgenommen, wenn die Rücksicht auf Deutlichkeit dies durchaus verlangte, oder manches veraltete dringend Beseitigung gebot, wie z. B. der ganze die übermäfsige Sext-Akkordgruppe behandelnde Abschnitt. Mancher, der den reinen Satz in Ehren hält, wird viele auf den ersten Blick befremdliche Freiheiten wahrnehmen, u. a. die Aufserachtlassung des Verbots der verdeckten Oktaven und Quinten. Obgleich ich für meine Person dieser weitgehenden Licenz nicht das Wort reden möchte, fühlte ich mich dennoch nicht berechtigt, hier radikal ändernd einzugreifen, da Bussler selbst, vom modernen Tonsatz ausgehend, die Forderungen des strengen Satzes in dieser Hinsicht nicht anerkennt. Es sei auf S. 46 des Buches verwiesen, wo er sich über diesen Gegenstand ausspricht. Auch in seinen Musterbeispielen nimmt er keinerlei Rücksicht auf verdeckte Quinten und Oktaven. Es mufs jedem Lehrer überlassen bleiben, wie er sich zu der Frage stellt. In einer Fufsnote ist Busslers Auffassung als von der gewöhnlichen Ansicht abweichend gekennzeichnet und auf das Wesentliche der allgemein herrschenden Praxis hingewiesen worden. Verwirrung herrscht noch in Betreff des Unterschiedes zwischen Wechsel- und Durchgangsnoten, der von den verschiedenen Autoritäten oft in ziemlich star kabweichende Fassungen gebracht ist. Auch hier ist Busslers Anschauung respektiert worden, aber in einer Fufsnote auf andere Anschauungen verwiesen, wie überhaupt

häufig Hinweise auf abweichende Meinungen gemacht sind, damit der Schüler nicht dazu gelange alles was nicht der von ihm gelernten Regel gemäfs ist als „falsch“ zu bezeichnen. Noch manches könnte ich erwähnen, worin ich mich Busslers Ansicht nicht anschließe, wie mir persönlich z. B. die weitgehende Verwendung des Nonen-Akkordes in den Musterbeispielen nicht genehm ist. Doch sei es mit dieser Aufzählung genug. Der interessierte Leser wird an den betreffenden Stellen eine Hindeutung auf meine Ansicht finden. Sollte man befürchten, dafs der Schüler durch Hinweis auf verschiedene, manchmal einander widersprechende Meinungen verwirrt werde, so ist darauf zu erwidern, dafs es ihm heilsam ist, bald von Anfang das einzusehen, wozu er später vielleicht von selbst kommt: nämlich dafs das ganze Regelwesen nur ein dürftiger Notbehelf ist, eine Stütze, die dem unbeholfenen Anfänger vielleicht unentbehrlich ist, dafs aber auf solchem Stelzengang von den Herrlichkeiten der Wanderung durch die Gefilde der Kunst nicht viel zu sehen ist. Möge er einsehen, dafs die Regeln immer nur das Alleräufserlichste der Kunstübungen streifen, nie zum Kern der Sache führen, dafs die Kunst erst anfängt, wenn die Regeln überwunden sind, — nicht durch Willkür beiseite geschoben, sondern durch Verstand, Bildung und Kunstempfinden ihrem Wesen nach erkannt sind und darum als tote Formeln überflüssig werden.

Herrn Johann Gotthelf Zach aus Wien bin ich für Hinweise auf Unklarheiten und Mängel einer früheren Auflage zu Dank verpflichtet.

Berlin, im Januar 1903.

Dr. **Hugo Leichtentritt.**

## Vorwort zur vierten Auflage.

Nicht ein Lesebuch zur Unterhaltung, sondern ein Lehr- und Übungsbuch zum Durcharbeiten wird hier dem Kunstjünger der Gegenwart dargeboten, um ihn in Besitz einer zuverlässigen, den Ansprüchen unserer Kunst und Zeit entsprechenden Technik

zu setzen. Unbeirrt durch die flüchtigen Erfolge oberflächlicher Routine und fern von dem sich breit machenden musikalischen Kliquen- und Klaquenunwesen soll sich der junge Musiker einer strengen Disziplin unterwerfen, welche ihn befähigt, sich seiner Stellung in der fortschreitenden Entwickelung der Kunst bewufst zu werden.

Die Absicht des unterzeichneten Verfassers war, in dem Buch ein möglichst getreues Abbild des persönlichen Unterrichts zu geben, gewissermafsen eine Lehre in Vorbild und Übung. Daher war auch die Herstellung der vierzig Muster und zweihundertundfünfzig Übungsbeispiele, wie sie in der ersten Auflage vorliegen, in vollständigem vierstimmigen Satz seine erste Arbeit. Diese befindet sich mit den Ergänzungen zu den folgenden Auflagen druckfertig im Besitz des Verfassers. Sie als „Schlüssel" zur Harmonielehre zu veröffentlichen, hat er sich bisher nicht entschliefsen können aus Furcht, dadurch die Selbständigkeit des Schülers zu gefährden. Denn der Wert liegt ja hier nicht im Ergebnis, sondern in dem Aufwand von Arbeitskraft seitens des Schülers.

Derselben Absicht gemäfs mufste alles rein Theoretische ausgeschlossen werden. Das Wort „praktisch" auf dem Titel soll sagen, dafs die Tendenz des Lehrbuches auf Können gerichtet ist, auf Wissen, soweit es Voraussetzung des Könnens ist. Genau präzisiert ist dieser Standpunkt in der Einleitung unter 2. Für die Lehrer, die eine theoretische Begründung vermissen und wünschen, ist der Unterzeichnete im Begriff eine „theoretische Harmonielehre" auszuarbeiten.

Das Buch ist inzwischen in drei verschiedenen englischen Ausgaben erschienen, von denen zwei auf Amerika fallen, und hat auch in russischer Sprache Verbreitung gefunden. Die einzige vom Verfasser autorisierte englische Ausgabe ist in Berlin bei Carl Habel erschienen und überall käuflich. Im deutschen Original tritt das Buch zum vierten Mal seinen Weg an. Möge es ebenso freundliche Aufnahme wie bisher finden und zur Förderung der Kunstlehre und dadurch der Kunst selbst beitragen.

Berlin, im August 1898.

**Ludwig Bussler.**

# Inhaltsverzeichnis.


Seite

Vorwort des Herausgebers der 5. Auflage . . . . . V
Vorwort zur vierten Auflage . . . . . VII
Einleitung . . . . . XIII
**Intervallenlehre** . . . . . 1


## Harmonielehre.

### I. Die Akkorde der Tonart.

#### Die Hauptakkorde der Tonart.


A. Die konsonierenden Hauptakkorde . . . . . 8
§ 1. Der tonische Dreiklang . . . . . 8
§ 2. Die Dominant-Dreiklänge . . . . . 9
§ 3. Versetzung. Verdoppelung . . . . . 10
§ 4. Vierstimmigkeit . . . . . 10
§ 5. Verbindung der drei Hauptklänge im vierstimmigen Satz 11
§ 6. Lagenwechsel der Oberstimmen . . . . . 12
**Erste Aufgabe** . . . . . 13
§ 7. Harmonisierung der Tonleiter. Falsche Fortschreitungen. 14
**Zweite Aufgabe** . . . . . 17
§ 8. Freierer Gebrauch der drei Hauptdreiklänge. **Dritte Aufg.** 18
§ 9. Enge und weite Harmonie . . . . . 21
§ 10. Benennung, Grenzen und Behandlung der Stimmen . . 22
§ 11. Gebrauch der weiten Harmonie und der Verbindung beider Harmonieweisen . . . . . 23
**Vierte Aufgabe** . . . . . 25
§ 12. Sext-Akkord . . . . . 27
**Fünfte Aufgabe** . . . . . 29
§ 13. Quart-Sext-Akkord . . . . . 29
**Sechste Aufgabe** . . . . . 34
B. Die dissonierenden Hauptakkorde . . . . . 35
§ 14. Dominant-Septimen-Akkord . . . . . 35
§ 15. Umkehrungen des Dominant-Akkordes . . . . . 36
§ 16. Gebrauch des Dominant-Akkordes . . . . . 37
§ 17. Schlufswendungen . . . . . 38
§ 18. Der Dominant-Septimen-Akkord und der tonische Quart-Sext-Akkord . . . . . 42
**Siebente Aufgabe** . . . . . 43

Seite

§ 19. Der Nonen-Akkord . . . . . 45
**Achte Aufgabe** . . . . . 48
§ 20. Der kleine und der verminderte Septimen-Akkord . 49
**Neunte Aufgabe** . . . . . 53
§ 21. Der verminderte Dreiklang . . . . . 55
**Zehnte Aufgabe** . . . . . 56
§ 22. Freierer Gebrauch der Akkorde . . . . . 58
**Elfte Aufgabe** . . . . . 67

**Die Nebenakkorde der Tonart.**

§ 23. Die grofsen und kleinen Nebendreiklänge . . . . . 70
**Zwölfte Aufgabe** . . . . . 73
§ 24. Die Umkehrungen der Nebendreiklänge. **Dreizehnte Aufgabe** . . . . . 77
§ 25. Der Nebendreiklang auf der zweiten Stufe in Dur u. Moll 79
§ 26. Der Nebendreiklang auf der dritten Stufe der Dur-Tonart . . . . . 81
**Vierzehnte Aufgabe** . . . . . 82
§ 27. Andere Freiheiten der Nebendreiklänge . . . . . 84
§ 28. Der Neben-Septimen-Akkord auf der zweiten Stufe . 85
**Fünfzehnte Aufgabe** . . . . . 89

**Die Generalbafsschrift.**

§ 29. Generalbafs . . . . . 93
**Sechzehnte Aufgabe** . . . . . 97

## II. Die harmoniefreien Töne.

§ 30. Einleitung . . . . . 99

**Die Durchgänge.**

§ 31. Einstimmige einfache Durchgänge . . . . . 99
**Siebzehnte Aufgabe** . . . . . 101
§ 32. Mehrstimmige einfache Durchgänge . . . . . 107
**Achtzehnte Aufgabe** . . . . . 108
§ 33. Mehrfache Durchgänge. **Neunzehnte Aufgabe** . . . 110
§ 34. Durchgänge auf gutem Taktteil. Uneigentliche Wechselnote . . . . . 112
**Zwanzigste Aufgabe** . . . . . 114

**Die Vorhalte.**

§ 35. Gebundener Vorhalt in der Oberstimme . . . . . 116
**Einundzwanzigste u. Zweiundzwanzigste Aufg.** 119, 120
§ 36. Gebundene Vorhalte im Bafs. **Dreiundzwanzigste Aufg.** 122
§ 37. Gebundene Vorhalte in Mittelstimmen . . . . . 123
**Vierundzwanzigste Aufgabe** . . . . . 124
§ 38. Zweistimmige Vorhalte. **Fünfundzwanzigste Aufgabe** 126

Seite

§ 39. Verzögerte Auflösung des gebundenen Vorhaltes . . 127
**Sechsundzwanzigste Aufgabe** . . . . . 128
§ 40. Vorhalte von unten. Mehrstimmige Vorhalte . . . . 129
**Siebenundzwanzigste Aufgabe** . . . . . 131
§ 41. Freie, gar nicht vorbereitete Vorhalte . . . . . 133
**Achtundzwanzigste Aufgabe** . . . . . 134

**Antizipation.**

§ 42. Antizipation . . . . . 135
**Neunundzwanzigste Aufgabe** . . . . . 136

**Eigentliche Wechselnote.**

§ 43. Eigentliche Wechselnote . . . . . 137
§ 44. Freiheiten in der Behandlung harmoniefreier Töne und Kombinationen derselben . . . . . 138
**Dreifsigste Aufgabe** . . . . . 143

## III. Die harmonische Modulation.

§ 45. Begriff der Modulation . . . . . 146
§ 46. Wechsel des Tongeschlechts . . . . . 147
§ 47. Modulation in die nächstliegenden Tonarten . . . . 149

**A. Die dissonierenden Hauptakkorde** als Mittel, von dem tonischen Dreiklang einer Tonart in den jeder anderen zu modulieren.

§ 48. Das Verfahren im allgemeinen . . . . . 152
§ 49. Der Querstand . . . . . 154
§ 50. Der Dominant-Septimen-Akkord als Modulationsmittel.
**Einunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 155
**Zweiunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 157
§ 51. Harmonische Sequenzen . . . . . 158
**Dreiunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 162
§ 52. Modulationssätze . . . . . 162
**Vierunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 163
§ 53. Der grofse Nonen-Akkord als Modulationsmittel . . 163
**Fünfunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 164
§ 54. Der kleine Septimen-Akkord als Modulationsmittel.
**Sechsunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 164
§ 55. Der kleine Nonen-Akkord als Modulationsmittel . . 165
**Siebenunddreifsigste Aufgabe** . . . . . 166
§ 56. Der verminderte Septimen-Akkord . . . . . 166
**Acht- u. Neununddreifsigste Aufgabe** . . . . . 167
§ 57. Enharmonik des verminderten Septimen-Akkordes.
**Vierzigste Aufgabe** . . . . . 171
§ 58. Der verminderte Dreiklang. **Einundvierzigste Aufg.** . 173

Seite

§ 59. Vertreter der Unter-Dominante als Vermittler der Modulation . . . . . 174
**Zweiundvierzigste u. Dreiundvierzigste Aufgabe** . 175

**B. Trug-Fortschreitungen.**

§ 60. Begriff der Trug-Fortschreitung . . . . . 177
§ 61. Trug-Fortschreitungen des Dominant-Akkordes . . . 178
**Vierundvierzigste Aufgabe** . . . . . 179
§ 62. Trug-Fortschreitungen des Ober-Dominant-Dreiklanges als Vertreter des Dominant-Septimen-Akkordes . . 179
§ 63. Trugschlufs . . . . . 180
§ 64. Trug-Fortschreitungen der anderen dissonierenden Hauptakkorde . . . . . 180
**Fünfundvierzigste Aufgabe** . . . . . 181
§ 65. Sequenzen mit Trug-Fortschreitungen . . . . . 183
**Sechsundvierzigste Aufgabe** . . . . . 185
§ 66. Trug-Fortschreitungen des Neben-Septimen-Akkordes . 185
**Siebenundvierzigste Aufgabe I.** . . . . . 187
§ 67. Die anderen Neben-Septimen-Akkorde der Tonart . 187
**Siebenundvierzigste Aufgabe II.** . . . . . 189

**C. Dreiklangs-Fortschreitungen.**

§ 68. Dreiklangs-Fortschreitungen . . . . . 190
§ 69. Akkord-Fortschreitung und Modulation abhängig von Stimmführung und Melodie . . . . . 191
§ 70. Gebrauch harmoniefreier Töne bei der Modulation. **Achtundvierzigste Aufgabe** . . . . . 194

**IV. Die alterierten oder Mischakkorde.**

§ 71. Begriff derselben . . . . . 199
§ 72. Der Nebendreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe 199
**Neunundvierzigste Aufgabe** . . . . . 203
§ 73. Der übermäfsige Sext-Akkord u. verwandte Sept.-Akk. 205
**Fünfzigste Aufgabe** . . . . . 210
§ 74. Der übermäfsige Dreiklang . . . . . 212
**Einundfünfzigste Aufgabe** . . . . . 214
§ 75. Andere Mischakkorde unä ähnliche Bildungen . . . 215
§ 76. Orgelpunkt . . . . . 217
**Zweiundfünfzigste Aufgabe** . . . . . 221
§ 77. Moderne Schlufswendungen . . . . . 221
§ 78. Die Generalbafs-Schrift . . . . . 222
**Dreiundfünfzigste Aufgabe** . . . . . 223
**Vierundfünfzigste Aufgabe** . . . . . 228
§ 79. Ein Meisterwerk: Ave verum corpus von Mozart. . 229
Nachtrag . . . . . 232
Index . . . . . 233

# Einleitung.

1. Die Harmonielehre bildet den ersten Teil und die Grundlage der gesamten Kompositionslehre, weil durch sie die Grundbeziehungen des Tonsystems am leichtesten und vollkommensten zur Anschauung gelangen. Ihren Gegenstand bilden die Verhältnisse, unter denen Töne gleichzeitig erklingen und in Zusammenklängen fortschreiten können. Da das verbindende Element aufeinanderfolgender Zusammenklänge die Melodie ist, so bestehen die Aufgaben der Harmonielehre vorzugsweise in der harmonischen Bearbeitung von Melodien.

2. Die Regeln der Kompositionslehre sind unentbehrliche Hilfsmittel zur Aneignung des musikalischen Materials, nicht aber giltige Gesetze der Kunst. Daher bedarf der vollendete Künstler (d. h. derjenige, dem das künstlerische Material in vollkommen deutlicher Anschauung gegenwärtig ist) dieser Regeln nicht mehr, und die ästhetische Kritik ist nicht befugt, sich auf sie zu berufen. Für diese sind vielmehr die Gesetze der Tonkunst entscheidend, welche dem Künstler als Talent innewohnen, und deren Feststellung in deutlichen Begriffen Aufgabe der Musikästhetik, eines Zweiges der Musikwissenschaft ist. Die Kompositionslehre bedarf jener ihr eigentümlichen beschränkenden Regeln, teils weil ihre Aufgaben sich zunächst in beschränktem Gebiete bewegen müssen, teils um im Interesse des schnelleren Fortschreitens den Schüler vor zeitraubenden Irrwegen zu bewahren. [Damit ist natürlich nicht gemeint, dafs der Schüler, sowie er der Schule entwachsen ist, nun auch berechtigt sei, sich über alle hier zur Sprache kommenden Regeln hinwegzusetzen. Verstand, Geschmack und geläuterte Bildung, nicht Willkür haben in jedem einzelnen Falle

zu entscheiden, ob eine Überschreitung der Regeln angebracht ist oder nicht.]

3. Das ausführende Organ, welches die Übungen der Harmonielehre voraussetzen, ist der vierstimmige Gesangchor, für den man im Vokalsatz, auch alla cappella oder a cappella-Satz genannt, schreibt, obgleich sich diese Bezeichnung ursprünglich auf den strengen Satz beschränkt. Die Bedingungen, die derselbe dem Komponierenden auferlegt, sind die beste Vorschule gediegener Stimmführung. Doch überschreiten einige der hier gestellten Aufgaben die natürlichen Grenzen des Vokalsatzes, weil die Harmonielehre sich auch mit den Tonverhältnissen eingehend zu beschäftigen hat, die diesem gewöhnlich fern bleiben.

4. An die Übungs- und Musterbeispiele, welche zu besonderen Lehrzwecken verfafst sind, darf natürlich kein rein ästhetischer, sondern ein ästhetisch-methodischer Mafsstab gelegt werden. Doch gewähren sie, aufser ihrer Bedeutung für die einzelnen Aufgaben, noch den grofsen Vorteil, dafs sie den Umfang der Geschicklichkeit, welche durch das ausschliefsliche Studium der Harmonielehre zu erreichen ist, deutlich bezeichnen. Beim Gebrauch des Buches wird man bemerkt haben, dafs die letzten Übungsbeispiele der vorhergehenden Aufgabe auf die folgende vorbereiten, indem sie gleichsam das Bedürfnis nach dem Stoff derselben erwecken.

5. Die Grenzen der Harmonielehre sind durch ihr Verhältnis zur gesamten Kompositionslehre und das praktische Bedürfnis der Lehrform bestimmt. In letzterer Beziehung ist hier ein Kursus an einer öffentlichen Lehranstalt, also die gleichzeitige Unterweisung Mehrerer, zu Grunde gelegt, weil diese Lehrform die Bedingungen der anderen einschliefst. In der Bestimmung der Dauer des Kursus durfte dem Lehrer nicht vorgegriffen werden; dieselbe hängt natürlich von dem besonderen Zweck der Unterweisung und den Fähigkeiten der Schüler ab.

6. Als Vorbildung verlangt das Studium der Harmonielehre Geläufigkeit in den musikalischen Elementarkenntnissen und einige Entwickelung in der ausübenden Tonkunst.

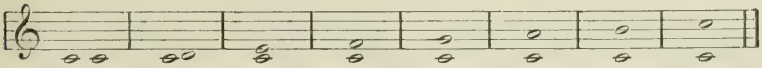
Anmerkung. Die Harmonielehre in ihrer jetzigen Gestalt ist begründet worden durch J. Ph. Rameau († 1764 zu Paris) und hat sich in den anderthalb Jahrhunderten ihres Bestehens reger

Teilnahme ausgezeichneter Geister und infolgedessen einer hohen Ausbildung zu erfreuen gehabt.

[Dem Schüler kann nicht dringend genug geraten werden, auf Ausbildung des Gehörs die gröfste Sorgfalt zu verwenden. Es kommt nicht so sehr auf das sogenannte absolute Gehör an, welches, obschon eine sehr schätzenswerte Beigabe, doch keine unerläfsliche Bedingung zur Erlangung höherer musikalischer Bildung ist. Dagegen ist ein unfehlbares relatives Gehör für jeden der sich Musiker nennen will unentbehrlich. Der Schüler beginne damit, sich die Intervalle vorzuspielen und vorzusingen, bis er dahin gelangt, alle Intervalle nach dem Gehör richtig zu benennen und niederzuschreiben, wie auch die geschriebenen richtig zu singen. Er merke sich die Wirkung der verschiedenen Akkordlagen und Umkehrungen, der verschiedenen Akkordverbindungen. Seine Aufgaben arbeite er nie mechanisch rechnend mit dem Verstand allein aus, sondern sei immer bestrebt in der Phantasie alles zu hören was er schreibt. Allmählich wird er auch dazu gelangen, das was er inwendig hört, korrekt schreiben zu können und auch kompliziertere musikalische Gebilde durch Lesen allein sich vorstellen zu können. Sobald er eine Kenntnis sämtlicher Akkorde erlangt hat, beginne er damit, Kompositionen der Meister harmonisch zu analysieren, und versuche, sich jede Akkordverbindung klar zu machen. Er fange mit einfacherem an, etwa Haydn und Mozart und schreite allmählich bis zu Wagner und Liszt, wie den Werken der zeitgenössischen Komponisten vor. Ein solcher Lehrgang erfordert Jahre, kann aber neben anderen Studien, wie Kontrapunkt, Formenlehre usw. gut verfolgt werden.]

# Intervallenlehre.[1)]

Zusammenklänge, Akkorde bilden das Material der Harmonielehre. Ihre Zusammensetzung aus einzelnen Tönen, ihre Verbindung unter einander, ihre verschiedenartige Wirksamkeit sollen dem Lernenden durch das System der Harmonielehre klar gemacht werden. Es ist zunächst notwendig auf das einfachste zurückzugehen, auf die einzelnen Töne, die sich zum Akkord zusammenschliefsen. Für den Ton als harmonischen Bestandteil gilt als Mafs die Entfernung die ihn von einem anderen trennt, der Zwischenraum, das Intervall. Je nach der Gröfse dieser Entfernung unterscheidet man kleinere und gröfsere Intervalle. Man geht dabei von der Tonleiter aus, und zwar vom Anfangston, Grundton derselben. Von diesem aufwärts schreitend gelangt man durch alle sieben Stufen hindurch zur Oktave, der Wiederholung des Grundtons. Der Stufe in der Tonleiter entsprechen die Intervallennamen aller Töne. Also:



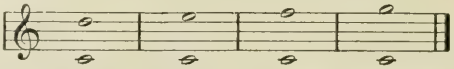
Prim od. Einklang. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Oktave.

Dabei ist es gleichgültig ob die beiden Töne zugleich oder nach einander gehört werden.

Über die Oktave hinausgehend erhält man die entsprechenden Stufen der ursprünglichen Tonleiter in die Höhe transponiert. Die

1) Das gegenwärtige Kapitel enthält in gedrängter Form das Wesentliche der Intervallenlehre, und zwar nur das, was dem Schüler für das Verständnis der Akkordbildungen absolut notwendig ist. Wissenschaftliche Begründung dieses sehr schwierigen und zum grofsen Teil noch ungenügend aufgeklärten Gegenstandes wird hier nicht versucht und gehört auch nicht hierher.

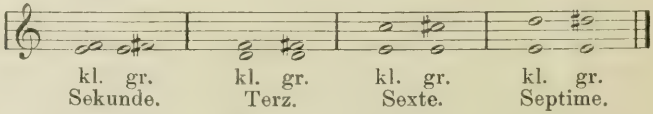
am häufigsten vorkommenden dieser Intervalle werden mit besonderen Namen bezeichnet.



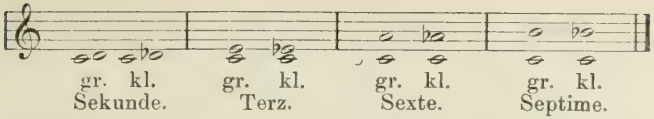

Betrachtet man nun in der ersten Tabelle je zwei benachbarte Töne der Tonleiter, so findet man, dafs die einzelnen Intervalle nicht alle gleich grofs sind, sondern dafs zwischen zwei Nachbarstufen die Entfernung manchmal einen Halbton, manchmal einen Ganzton beträgt, oder mit dem technischen Ausdruck, dafs die Sekunde bald klein, bald grofs ist. Die kleine Sekunde, der Halbton ist das kleinste Intervall, das man in der Harmonielehre anwendet, obschon in der Praxis im Gesang und bei Streichinstrumenten nicht selten sogar Vierteltöne in Betracht kommen.

Man vergegenwärtige sich das Bild der Tasten eines Klaviers, wo man (in C dur) den Ganzton daran erkennt, dafs zwischen zwei weifsen Nachbartasten eine schwarze steht, während beim Halbton zwei weifse Tasten unmittelbar aufeinander folgen. Diese Betrachtung ergiebt über den Bau der Durtonleiter folgendes: Halbtöne kommen nur von der dritten zur vierten, und der siebenten zur achten Stufe vor (in C-dur: e—f und h—c); im übrigen enthält die Tonleiter nur Ganztöne.

Es giebt jedoch noch andere als die ebengenannten Halbtöne. Freilich sind sie nicht in der Durtonleiter enthalten, sondern müssen künstlich hervorgebracht werden durch Vorschreiben eines Versetzungszeichens (♯, ♮, × oder ♭). Die Anwendung dieser Zeichen ergiebt die chromatische Tonleiter, in der alle Töne gleichweit (nämlich einen Halbton) von einander entfernt sind. Jedes Intervall kann durch ein Versetzungszeichen in seiner Gröfse geändert werden. Wie wir vorhin von grofsen und kleinen Sekunden sprachen, so spricht man auch von grofsen und kleinen Terzen, Sexten und Septimen. So wird z. B. hier aus einem kleinen Intervall ein grofses:




und ähnlich umgekehrt aus einem grofsen ein kleines:




Das Mafs bildet immer der Halbton.[1]) So enthält:

| | | |
|---|---|---|
| die kleine Sekunde | 1 | Halbton, |
| „ grofse „ | 2 | Halbtöne, |
| „ kleine Terz | 3 | „ |
| „ grofse „ | 4 | „ |
| „ reine Quarte | 5 | „ |
| „ übermäfsige Quarte | 6 | „ |
| „ verminderte Quinte | 6 | „ |
| „ reine Quinte | 7 | „ |
| „ übermäfsige Quinte | 8 | „ |
| „ kleine Sexte | 8 | „ |
| „ grofse „ | 9 | „ |
| „ übermäfsige Sexte | 10 | „ |
| „ vermind. Septime | 9 | „ |
| „ kleine Septime | 10 | „ |
| „ grofse „ | 11 | „ |
| „ reine Oktave | 12 | „ |

(einige nur selten vorkommende Intervalle, wie überm. Prim, vermind. Terz, verm. Quarte sind der Übersichtlichkeit halber hier fortgelassen).

Zweierlei fällt in dieser Tabelle auf:

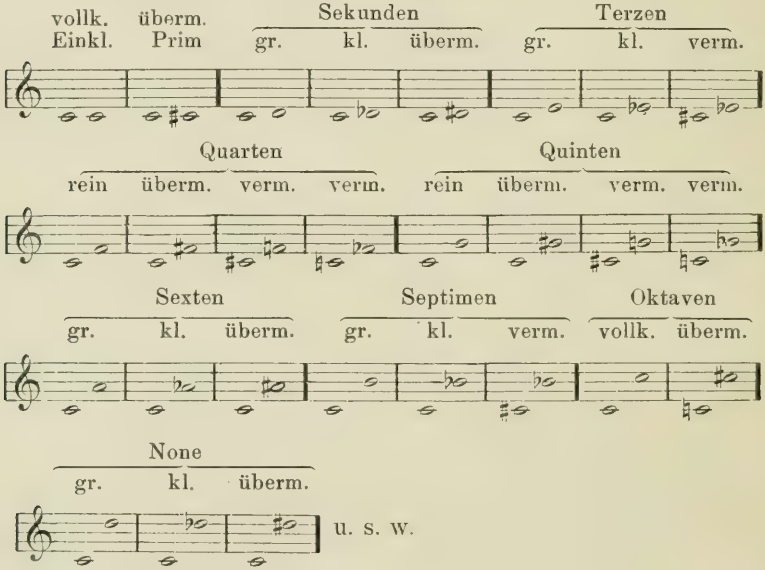
1. Kommen neue Bezeichnungen vor, und zwar spricht man bei manchen Intervallen nicht von klein und grofs, sondern von rein, übermäfsig und vermindert.
2. Ist die Zahl der Halbtöne oft bei Intervallen verschiedenen Namens dieselbe.

Zur Erklärung von 1. diene das folgende:

In der Durtonleiter nennt man Einklang, Quarte, Quinte und Oktave rein, Sekunde, Terz, Sexte und Septime grofs, immer vom Grundton ausgehend. Durch chromatische Vorzeichen werden diese

1) Aufser acht gelassen ist hier der Unterschied zwischen dem „grofsen" und „kleinen" Halbton, der sich aus der Zahl der Schwingungen ergibt. So sind z. B. die Schwingungszahlen für die reinen Intervalle c-cis und c-des nicht genau dieselben. Die temperierte Stimmung gleicht diesen Unterschied aus.

Intervalle verändert, und zwar wird durch Hinzufügung eines ♯ (resp. ♮) vor den höheren Ton aus jedem reinen oder grofsen Intervall ein übermäfsiges. Durch Erniedrigung des höheren Tones um einen Halbton entstehen aus den grofsen Intervallen kleine, durch Erhöhung des tieferen Tones der kleinen Intervalle entstehen verminderte. Verminderte Intervalle erhält man auch durch Erhöhung des tieferen Tons der reinen Quarte, Quinte und Oktave. Die folgende Intervallentafel wird dies klar machen, wie auch über Punkt 2 Aufklärung geben:

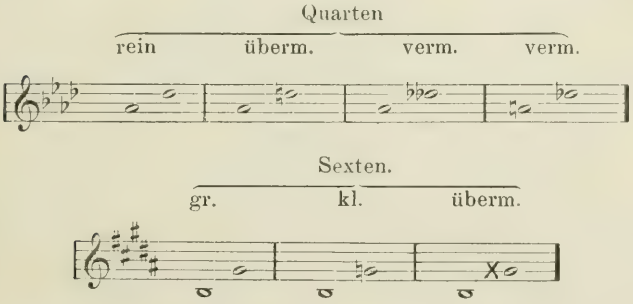



Zu 2. ist noch zu erwähnen:

Die temperierte Stimmung unserer Klavierinstrumente bewirkt es, dafs für das Ohr manchmal ganz verschiedene Intervalle denselben Klang, d. h. dieselbe Anzahl von (temperierten) Halbtönen aufweisen. So klingt z. B. das Intervall c—gis auf dem Klavier genau so wie c—as; dennoch sind die beiden Intervalle verschieden, und zwar ist c—gis eine übermäfsige Quinte, c—as eine kleine Sexte, obschon nach Ausweis der Tasten die Entfernung beider Töne von einander in jedem Falle die gleiche ist, nämlich 8 Halbtöne. Man denke daran, dafs jede Taste, auch jede weifse Taste verschieden benannt werden kann, je nach dem Zusammen-

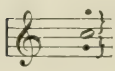
hang der Töne. So kann die Taste c auch his heifsen, die Taste f auch eis, g auch fisis, b auch ais u. s. w. Es ist durchaus nicht gleichgiltig, wie die Taste benannt wird. In C-dur wäre es unsinnig die Taste c his zu benennen, in cis moll falsch die Taste his mit c zu bezeichnen.

Was hier von C-dur gilt, bleibt für alle andern Tonarten natürlich auch in Kraft. Der Schüler kennt aus der Praxis sämtliche Tonarten. Es sei hier nur erwähnt, dafs die Kreuztonarten im Quintenzirkel fortschreiten, die b-tonarten im Quartenzirkel, d. h. dafs der Grundton jeder folgenden Tonart immer eine Quinte resp. Quarte höher steht als der der vorhergehenden. In der Schreibweise machen sich kleine Unterschiede geltend, indem in den verschiedenen Tonarten die chromatischen Veränderungen nicht immer gleich geschrieben werden. So wird die Erhöhung je nach den Vorzeichen der Tonart durch ♯, ♮ oder × ausgedrückt, die Erniedrigung durch ♭, ♮ oder ♭♭. Hier einige Beispiele:




Nach dem Muster der Tabelle auf S. 4 schreibe der Schüler die Intervalle vollständig von jedem Ton an aus, dabei immer die betreffende Tonartvorzeichnung beifügend und auf richtigen Gebrauch der Versetzungszeichen achtend. Von E aus z. B. schreibe man vier Kreuze als Vorzeichnung von E-dur, geht man von es aus, dann drei been u. s. w. Durch häufiges Vorspielen und -singen auf- wie abwärts präge man die Wirkung der Intervalle dem Ohr ein, auch mufs man imstande sein alle geschriebenen Intervalle mit dem Auge schnell und sicher zu erkennen.

Umkehrung der Intervalle. Bis hierher war immer nur von Intervallen nach oben oder nach unten die Rede. So hiefs z. B. eine reine Quinte von c aus nach oben g, nach unten f. Betrachten wir nun von c aus einen und denselben Ton g in seinem Verhältnis zu c je nachdem er über oder unter c steht, so finden wir: die Oberquinte wird bei der Versetzung in die tiefere Oktave Unterquarte. Diese Versetzung heifst Umkehrung. Jedes Intervall kann umgekehrt werden, sowohl in die höhere wie die tiefere Oktave, oder auch um mehrere Oktaven.

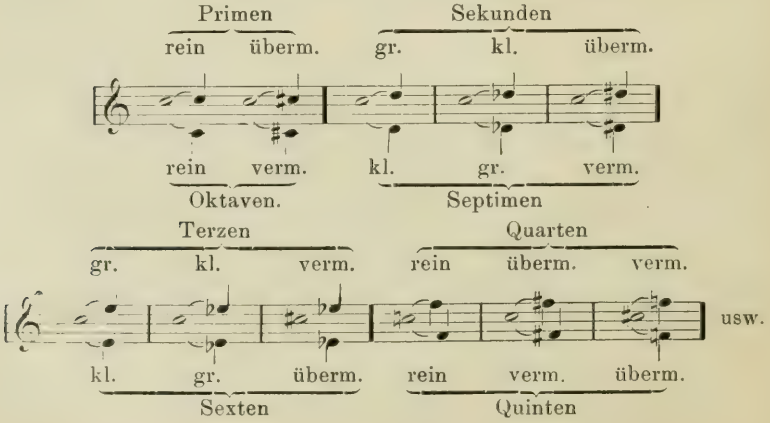



Durch die Umkehrung wird es verändert, und zwar wird:

aus dem Einklang die Oktave,
„ der Sekunde „ Septime,
„ „ Terz „ Sexte,
„ „ Quarte „ Quinte,
„ „ Quinte „ Quarte,
„ „ Sexte „ Terz,
„ „ Septime „ Sekunde,
„ „ Oktave der Einklang.

Aufserdem werden aus allen grofsen Intervallen kleine,
„ „ kleinen „ grofse,
„ „ übermäfsigen „ verminderte,
„ „ verminderten „ übermäfsige.

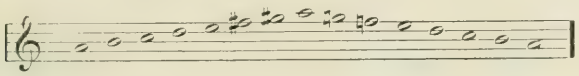
Dagegen bleiben alle reinen Intervalle auch in der Umkehrung rein. Die folgende Tabelle wird dies klar machen:



Der Schüler führe diese Tabelle zu Ende und fertige andere solcher Tabellen von verschiedenen Tönen und Tonarten ausgehend an.

Die Molltonleiter, immer eine kleine Terz tiefer als die mit derselben Vorzeichnung versehene Durtonleiter beginnend, kommt in mehrfacher Fassung vor:

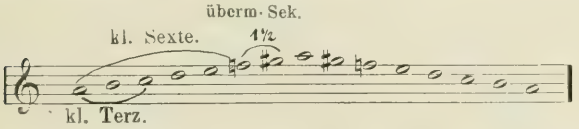
1. als sogenannte melodische z. B.:



mit chromatischer Erhöhung der 6. u. 7. Stufe beim Aufsteigen und Aufhebung der Versetzungszeichen beim Absteigen. Wegen dieser Verschiedenheit auf- und abwärts kann sie bei der Akkordbildung nicht zu Grunde gelegt werden, da die auf der 6. und 7. Stufe zu errichtenden Akkorde ganz schwankend von verschiedenen Grundtönen ausgehen könnten.

Für die Akkordbildung kommt einzig in Betracht

2. die harmonische Molltonleiter:




die auf- und abwärts gleichlautend gebildet ist. Charakteristische Intervalle der Molltonleiter sind die kleine Terz, von der 1. zur 3. Stufe, die kleine Sexte von der 1. zur 6., die übermäfsige Sekunde ($1^1/_2$ Ganztöne) von der 6. zur 7. Stufe.

# Harmonielehre.

## I. Die Akkorde der Tonart.

### Die Hauptakkorde der Tonart.

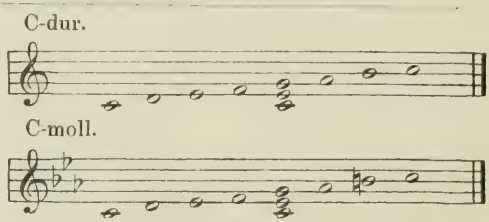
#### A. Die konsonierenden Hauptakkorde.

§ 1.

**Der tonische Dreiklang.**

Der Zusammenklang des Grundtones, der Terz und der Quinte der Tonart bildet den tonischen Dreiklang.

No. 1.




**Der tonische Dreiklang ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen, zuerst mündlich, dann am Klavier [oder Harmonium[1])] endlich schriftlich.[2])**

Die Bestimmung der Intervalle aller Akkorde geschieht vom tiefsten Ton aus. Demnach hat der Dreiklang der Durtonart eine grofse Terz, der der Moll-Tonart eine kleine Terz: beide haben eine reine Quinte.

1) Das Harmonium ist für den Kursus der Harmonielehre dem Klavier vorzuziehen. Sehr vorteilhaft ist der Gebrauch beider Instrumente.

2) Diese verschiedenen Arten der Darstellung sind auf alle folgenden ähnlichen Aufgaben anzuwenden.

Jeder Dreiklang mit grofser Terz und reiner Quinte heifst grofser oder Dur-Dreiklang. Jeder Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte heifst kleiner oder Moll-Dreiklang. Die Terz bildet mit der Quinte im Dur-Dreiklang eine kleine, im Moll-Dreiklang eine grofse Terz.

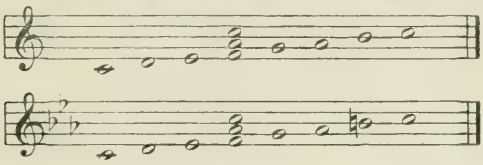
## § 2.

## Die Dominant-Dreiklänge.

Errichtet man auf der Quarte der Tonleiter einen Dreiklang, so erhält man

in Dur einen grofsen,
in Moll einen kleinen Dreiklang.

2.

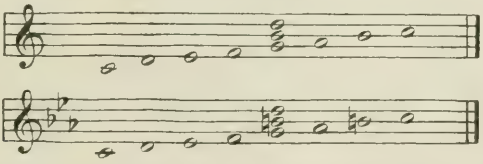


Weil die Quarte (Unterquinte) in ihrer Bedeutung für die Tonart Unterdominante genannt wird, heifst dieser Dreiklang Unterdominant-Dreiklang.

**Derselbe ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.**

Errichtet man auf der Quinte der Tonart einen Dreiklang, so erhält man in beiden Tongeschlechtern einen grofsen Dreiklang.

3.



Da die Quinte Oberdominante (auch schlechtweg Dominante) genannt wird, heifst dieser Dreiklang Oberdominant-Dreiklang (oder schlechtweg Dominant-Dreiklang).

**Derselbe ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen. Alle drei Hauptdreiklänge ebenso.**

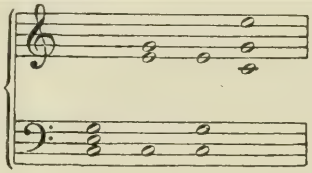
Die Akkorde werden schriftlich abgekürzt durch die römische Ziffer der Stufe ihres Grundtones: tonischer Dreiklang durch I, Unterdominant-Dreiklang durch IV, Oberdominant-Dreiklang durch V.

## § 3.

## Versetzung. Verdoppelung.

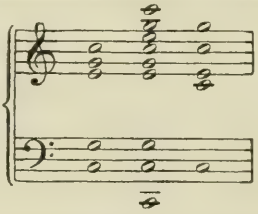
Die Benennung eines Akkordes bleibt unverändert, wenn die höheren Töne (Oberstimmen) desselben ihre Lage verändern — versetzt werden —, sobald nur der tiefste Ton (Bafs) derselbe bleibt;

4.



ebenso, wenn unter derselben Bedingung beliebige Töne des Akkordes in anderen Oktaven sich wiederholen, verdoppelt werden.

5.



**Dreiklänge sind mit verschiedenen Lagen der Oberstimmen und mit Verdoppelungen darzustellen.**

## § 4.

## Vierstimmigkeit.

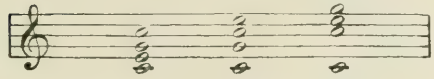
Dreiklänge werden vierstimmig durch Verdoppelung eines Tones.

**Regel.** Dreiklänge vermeiden für gewöhnlich im vierstimmigen Satz die Verdoppelung der Terz.[1])

Nach dem Intervall der Oberstimme unterscheidet man Oktavlage, Terzlage und Quintlage des Akkordes.

1) Trotzdem sieht man sich auch im vierstimmigen Satz nicht selten veranlasst, die Terz, auch die Quinte an Stelle des Grundtons zu verdoppeln, ja gelegentlich wird sogar die Quinte ganz ausgelassen, so dafs der Akkord nur aus zwei Verdopplungen des Grundtons und der Terz besteht, ohne dafs er darum aufhört Dreiklangswirkung zu haben, obschon er nicht mehr eigentlicher Dreiklang ist, sondern nur Zweiklang. Rücksichten auf Stimmführung und auf Vermeidung falscher Fortschreitungen veranlassen zu der einen oder anderen Abweichung von der Hauptregel. Im Verlauf des Lehrgangs wird auf einschlägige Fälle hingewiesen werden. Vgl. § 12, S. 27, S. 33 No. 46, § 22 No. 112. (D. H.)

Oktavlage Terzlage Quintlage

6. 

**Vierstimmige Dreiklänge sind darzustellen.**

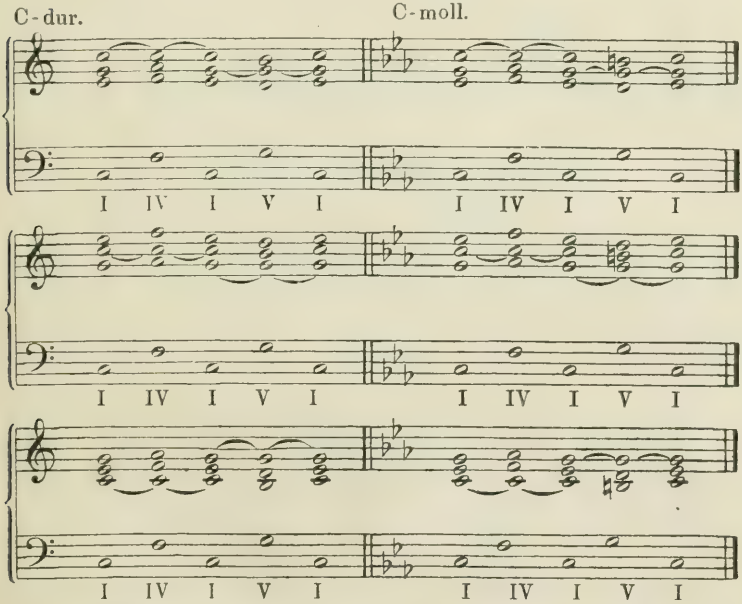
§ 5.

## Verbindung der drei Hauptdreiklänge im vierstimmigen Satz.

Als verbindendes Element in der Aufeinanderfolge der drei Hauptdreiklänge dient

der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme.

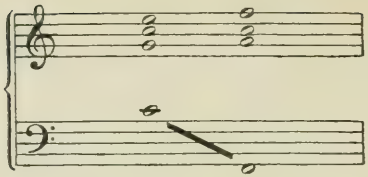
7. Akkordverbindungen.




In diesem Beispiel treten die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme: bilden enge Harmonie. Der Bafs nähert oder entfernt sich von den Oberstimmen nach Belieben. Für die Führung der Bafsstimme dienen folgende Vorschriften:

Vermeide gröfsere Sprünge als die Oktave.

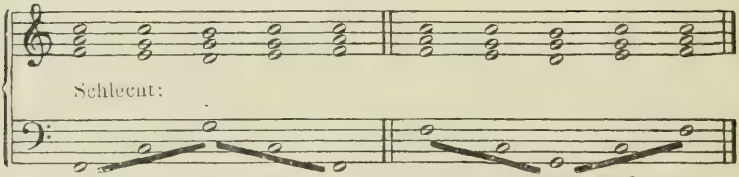
8.



Schlecht.

Vermeide die Aufeinanderfolge von zwei Quinten oder Quarten in gleicher Richtung.

9.

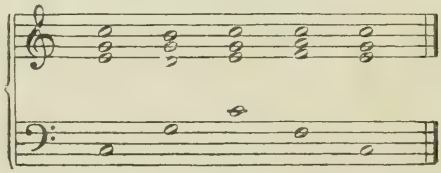


Schlecht:

Quinte Quinte Quinte Quinte Quarte Quarte Quarte Quarte

Aber gut:

10.



Quinte Quarte Quinte Quarte

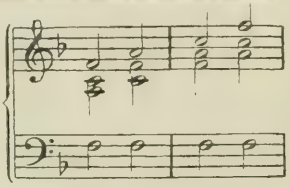
**Bilde hiernach die Akkordverbindung I IV I V I am Instrument in allen Tonarten: 1. mit Oktavlage beginnend, 2. mit Terzlage, 3. mit Quintlage nach dem Vorbild in No. 7.**

§ 6.

## Lagenwechsel der Oberstimmen des Akkordes.

Bewegt sich die Melodie in den Tönen eines und desselben Akkordes, so folgen ihr die Mittelstimmen.

11.



Hier bestehen zwar die Oberstimmen nur aus gemeinschaftlichen Tönen, doch werden diese nicht wie zuvor aneinandergebunden, sondern bewegen sich sprungweise fort.

In den folgenden Übungsbeispielen ist hiernach zu verfahren, beim Wechsel der Akkorde aber stets der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme festzuhalten nach Anweisung des vorigen Paragraphen.

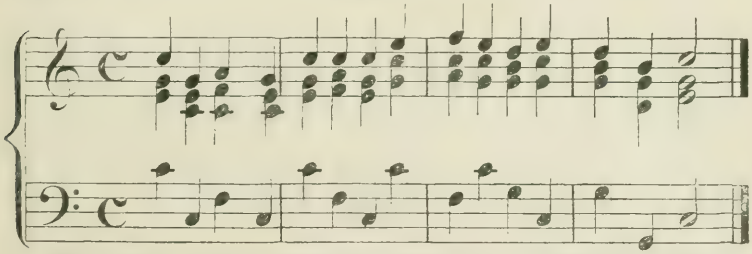
## Erste Aufgabe.

**Gegebene Melodien in Dur- und Moll-Tonarten mit den drei Dreiklängen vierstimmig zu setzen.**

In diesen Übungen erhält jeder Ton der Melodie einen der drei Hauptdreiklänge der Tonart. Der Bafs wird zuerst zu der ganzen Melodie gesetzt, alsdann werden die Mittelstimmen möglichst nahe der gegebenen Oberstimme eingetragen. Die Bafsstimme wird nach der im vorigen Paragraphen gegebenen Anweisung hergestellt.

**Muster 1.**

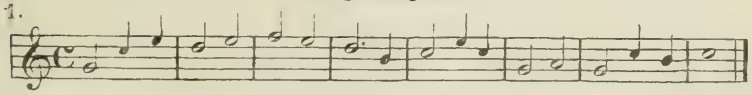
*Andante.*



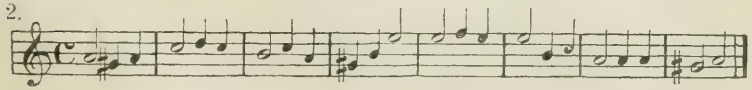
Der Bafs ist hier dadurch einigermafsen sangbar gemacht, dafs er die wenigen ihm zu Gebote stehenden Töne in verschiedenen Oktaven berührt. Die folgenden Übungsbeispiele sind gleich dem Muster auf zwei Systemen mit Violin- u. Bafsschlüssel auszuarbeiten.

**Übungsbeispiele.**

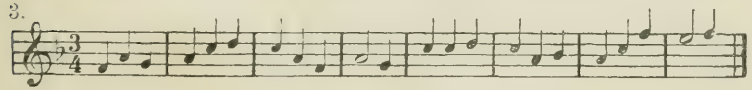
1.



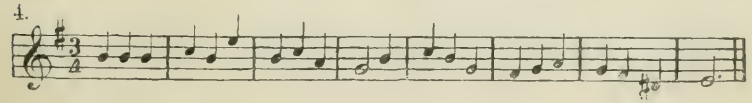
2.



3.



4.



Die Notierungsweise richtet sich nach dem Muster. Deshalb ist hier in den Übungsbeispielen die gegebene Oberstimme nach oben gestrichen. Bei späteren Beispielen ist dieses Verfahren dem Schüler überlassen.

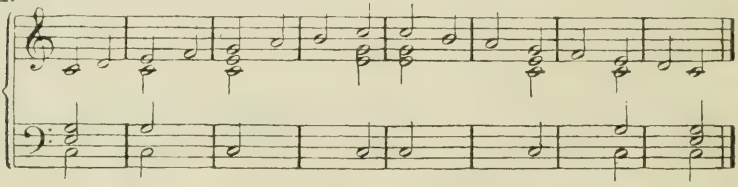
§ 7.

## Harmonisierung der Tonleiter. Falsche Fortschreitungen.

Gegeben ist die Durtonleiter auf- und abwärts als Oberstimme; sie soll mit den drei Hauptdreiklängen vierstimmig gesetzt werden. Die beiden Mittelstimmen sind so nahe wie möglich an die Oberstimme zu legen.

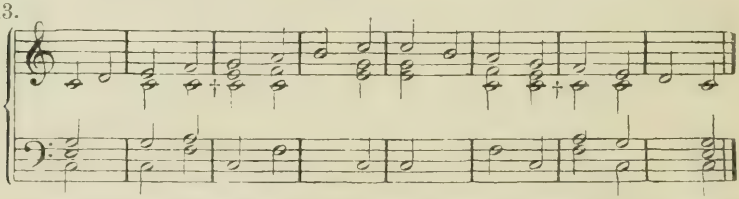
Zuerst setzen wir den tonischen Dreiklang zu allen den Tönen, die in ihm enthalten sind. also zur Prime, Terz, Quinte und Oktave der Tonleiter.

12.



Dann erhalten diejenigen von den noch übrigen Tönen der Tonleiter, welche im Unterdominant-Dreiklang enthalten sind, also Quarte und Sexte, diesen Akkord.

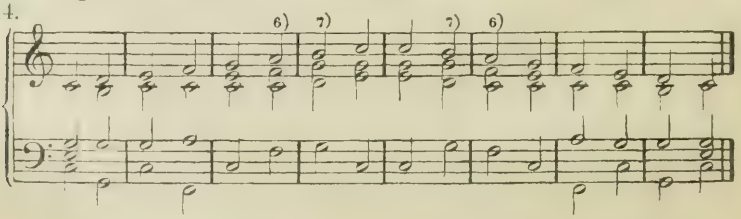
13.



Der gemeinschaftliche Ton bleibt nicht immer an dieselbe Stimme gebunden, sondern geht manchmal aus einer Stimme in die andere über (s. die † bezeichneten Stellen in No. 13).

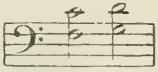
Endlich erhalten die Sekunde und Septime den Oberdominant-Dreiklang, in welchem sie enthalten sind.

14.



Die so vollendete Arbeit zeigt an der Stelle wo die Melodie aufwärts von der Sexte zur Septime fortschreitet, zwei Fehler.

Erstens: Die dritte Stimme (von oben gezählt) schreitet mit dem Bass in reinen Quinten fort.

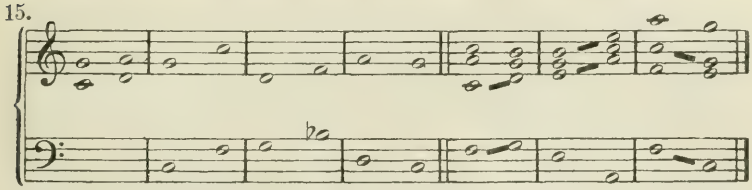


Es bilden nämlich beide Stimmen, indem sie in gleicher Richtung — gerader Bewegung — fortschreiten, in beiden Akkorden das Intervall der reinen Quinte.

**Regel.** Zwei Stimmen dürfen nicht bei gleicher Richtung in reinen Quinten fortschreiten.

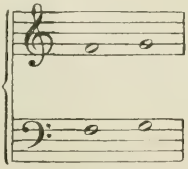
Demnach sind falsch alle folgenden Fortschreitungen:

15.



Zweitens: Die zweite und vierte Stimme schreiten in Oktaven fort. Es bilden nämlich beide Stimmen, indem sie in gleicher Richtung fortschreiten, in beiden Akkorden das Intervall der Oktave.

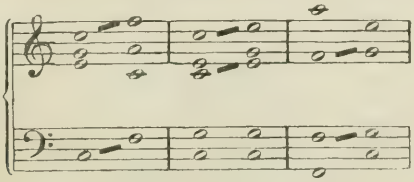
16.



**Regel.** Im mehrstimmigen Satze dürfen zwei Stimmen nicht in gerader Bewegung in Oktaven fortschreiten.

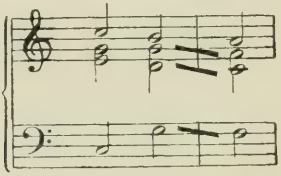
Demnach sind falsch folgende Akkord-Fortschreitungen:

17.



Von der siebenten zur sechsten Stufe der abwärts gerichteten Tonleiter erscheinen selbstverständlich dieselben Fehler:

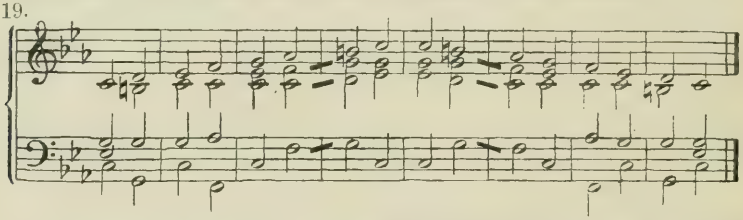
18.



nämlich falsche Quinten und falsche Oktaven, oder Parallelquinten und -oktaven (so nennt man die verbotenen Quinten- und Oktavenfortschreitungen).

Dieselben Fehler treten an denselben Stellen hervor beim Harmonisieren der Molltonleiter nach gleichen Grundsätzen:

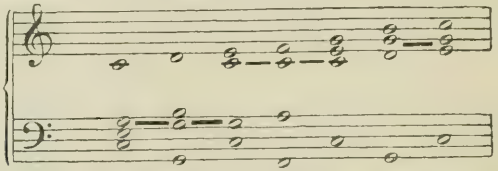
19.



Diese Fehler wurden zum Teil dadurch herbeigeführt, dafs bei der Verbindung der genannten Akkorde Haltetöne nicht angewendet werden konnten.

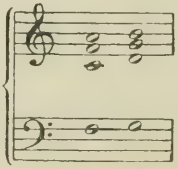
Während nämlich von den übrigen Akkorden je zwei aufeinander folgende den vorgeschriebenen gemeinschaftlichen Ton

20.



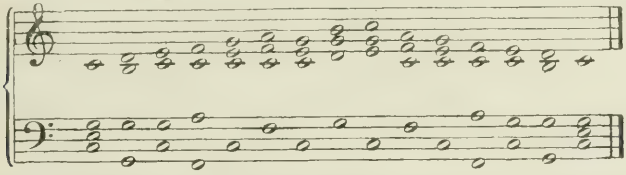
haben, fehlt den zur sechsten und siebenten Stufe gesetzten Akkorden IV, V (Unter- und Oberdominante) jeder gemeinschaftliche Ton.

21.



Um diese Fehler zu vermeiden, enthalten wir uns in den zunächst folgenden Übungsbeispielen des Schrittes von der sechsten zur siebenten Stufe abwärts und von der siebenten zur sechsten abwärts.

22.

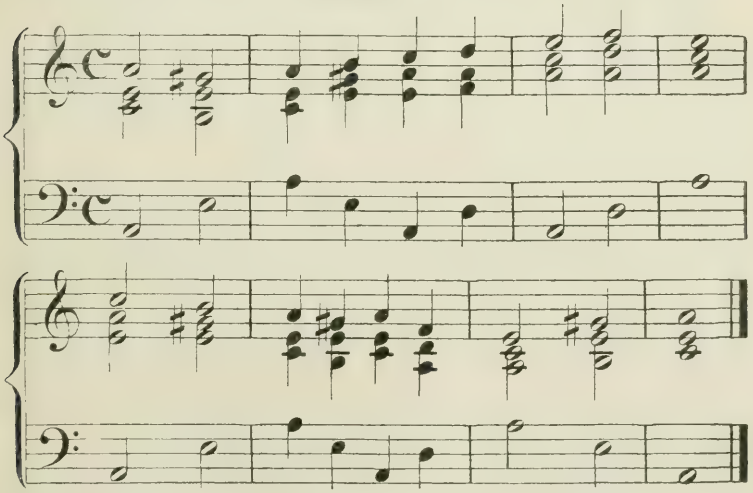


Mittel die verbotenen Fortschreitungen auch bei der Verbindung der genannten Akkorde (IV, V) zu vermeiden, werden wir später kennen lernen (§ 8 u. 11).

## Zweite Aufgabe.

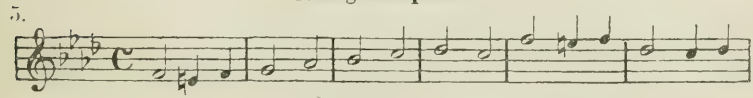
**Harmonisiere nach dem Vorbilde obiger Tonleiter folgende Melodien.**

**Muster 2.**

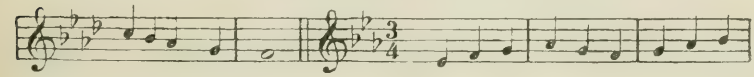


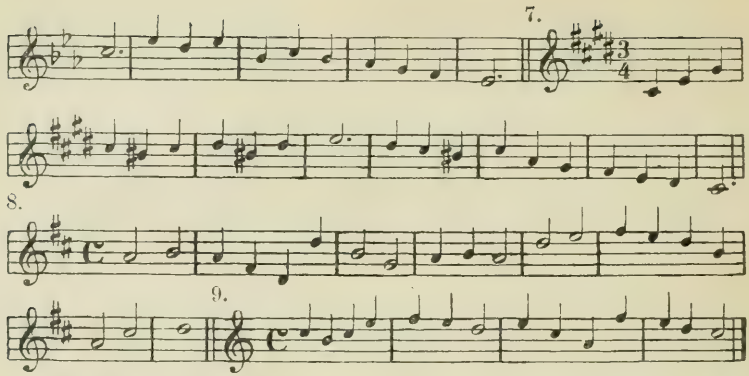
**Übungsbeispiele.**

5.



6.





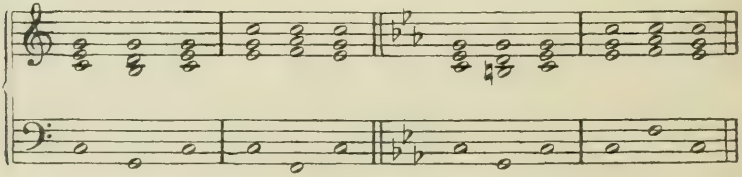

In diesen Beispielen erhält jeder Ton den Akkord, der ihm in der Tonleiter nach No. 22 zukommt.

## § 8.

## Freierer Gebrauch der drei Hauptdreiklänge.

Während die anderen Stufen der Tonleiter in der Melodie nur einen Hauptdreiklang annehmen können, kann die Quinte sowohl den tonischen als auch den Oberdominant-Dreiklang, die Tonika sowohl den tonischen als den Unterdominant-Dreiklang annehmen. (§ 5).

23.



Sobald daher Tonika oder Quinte in einer Melodie vorkommen hat man die Wahl zwischen zwei Dreiklängen.

Die Fortschreitung IV, V, Unterdominant-Dreiklang, Oberdominant-Dreiklang, haben wir wegen des Mangels an gemeinschaftlichen Tönen bisher vermieden. Dieselbe ist jedoch gestattet, wenn

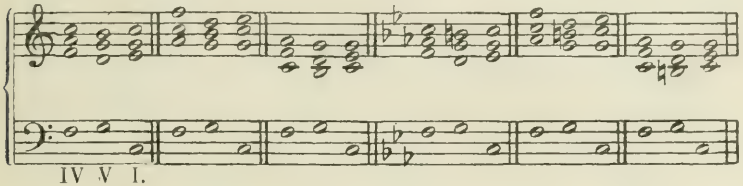
1. der Bafs stufenweise fortschreitet.
2. die Oberstimmen die dem Bafs entgegengesetzte Richtung, **Gegenbewegung**, einschlagen, und
3. auf beide Akkorde der tonische Dreiklang folgt.

Durch Befolgung dieser Regeln werden bei der Verbindung

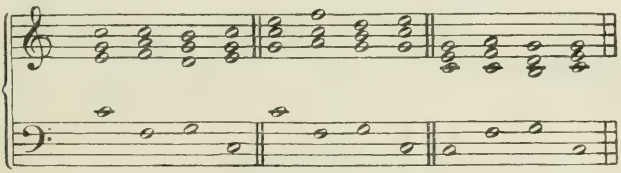
dieser Akkorde falsche Oktaven und Quintenfortschreitungen vermieden, die sonst eintreten würden.

Unter diesen Bedingungen ist also IV, V, I gestattet. Die umgekehrte Folge V, IV, I ist weniger gebräuchlich.

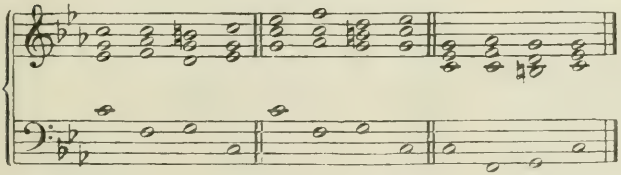
24. Gut




Diese Akkordfolge ergiebt eine geeignete Schlufsformel (Cadenz), welche wir aus unserer ersten Akkordverbindung (No. 7, S. 11) bilden können durch Auslassen des dritten Akkordes.



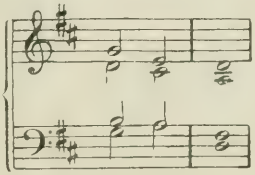
25.



**Diese Cadenz ist in allen Dur- und Molltonarten darzustellen, wenigstens am Instrument.**

Der Bafs darf sich von den anderen Stimmen beliebig weit entfernen, aber auch sich ihnen bis zum Einklang mit der dritten Stimme nähern. Doch dürfen zwei Stimmen nicht in Einklängen fortschreiten.

26.



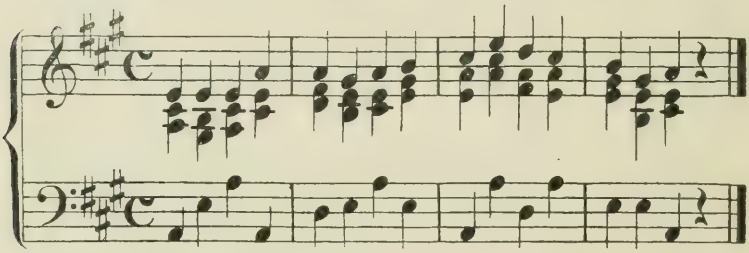
Falsche Fortschreitungen werden durch Gegenbewegung vermieden.

Septimensprünge im Bafs sind vorläufig verboten.[1]) Wiederholter Akkord gilt harmonisch für gleichen Akkord. Beim Akkordwechsel wird die gute Taktzeit bevorzugt.

## Dritte Aufgabe.

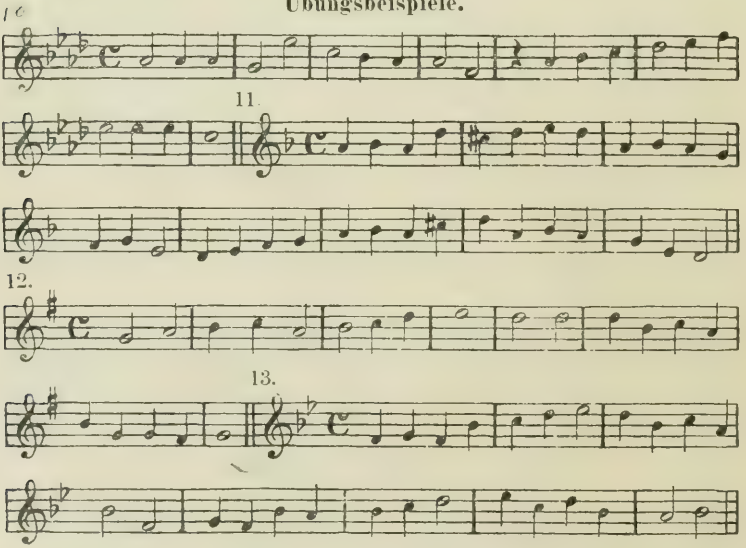
**Melodien vierstimmig zu setzen mit den drei Dreiklängen unter Anwendung des in diesem Paragraphen Mitgeteilten.**

**Muster 3.**

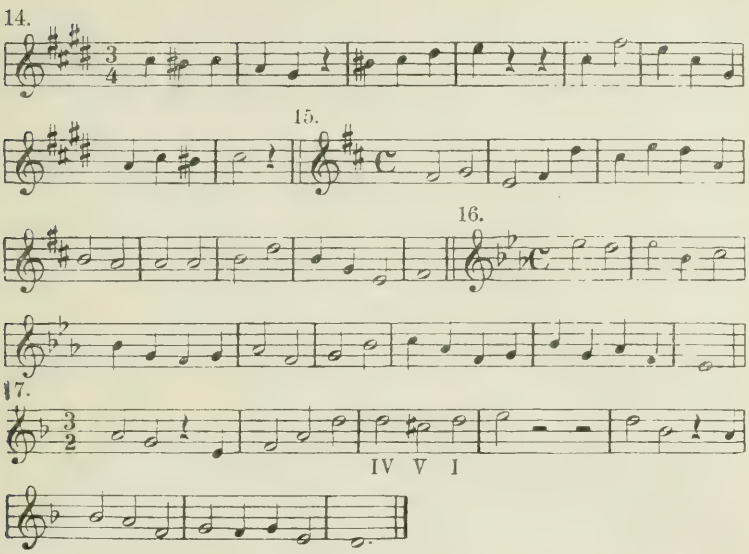


IV V I

**Übungsbeispiele.**

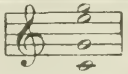
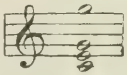


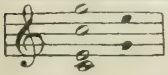

1) Es wird später darauf hingewiesen werden, dafs sie unter Umständen doch zulässig sind. (D. H.)




§ 9.

## Enge und weite Harmonie.

Von Stimmen eines Akkordes, die so nahe an einander liegen, dafs kein Ton desselben Akkordes zwischen ihnen verdoppelt werden kann, sagt man: sie befinden sich in enger Lage, oder sie liegen eng; so hier die beiden Oberstimmen:  weil zwischen ihnen kein Ton des Akkordes *c -e—g* verdoppelt werden kann; hier die drei Unterstimmen: 

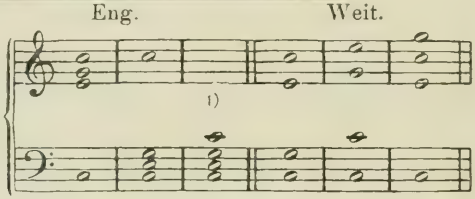
Ist es dagegen möglich, zwischen zwei Stimmen eines Akkordes Töne desselben Akkordes zu verdoppeln, so befinden sie sich in weiter Lage, liegen weit; so hier die drei Oberstimmen:  weil zwischen ihnen die hier punktierten Töne *g* und *e* desselben Akkordes (*c- -e -g*) verdoppelt werden können.

Bisher haben wir die Mittelstimmen unserer Übungen so gelegt, dafs sie unter sich und mit der Oberstimme enge Lage

bilden. Diejenige Lage eines Akkordes, in welcher die Mittelstimmen möglichst nahe an der Oberstimme oder dem Basse liegen oder die Mehrzahl der Stimmen überhaupt eng liegt, heifst enge Harmonielage, enge Harmonie.

Im Gegensatz zu enger Harmonie versteht man unter weiter Harmonie diejenige Lage eines Akkordes, in welcher die Mittelstimmen sich von den äufseren Stimmen trennen, sowie auch unter sich einen gröfseren Abstand haben.

27.

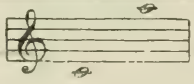
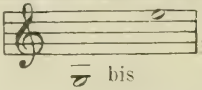



**Dreiklänge sind in weiter Harmonie am Instrumente darzustellen.**

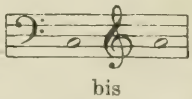
§ 10.

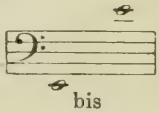
## Benennung, Grenzen und Behandlung der Stimmen.

Nach den vier menschlichen Stimmen nennen wir die erste (Ober-) Stimme in unseren vierstimmigen Arbeiten: Sopran, die zweite Alt, die dritte Tenor, die vierte Bafs. Wir stellen uns von jetzt an diese vier Stimmen als ein ausführendes Organ unserer Arbeiten vor (viele der späteren Beispiele sind mehr instrumentaler Natur) und bestimmen vorläufig den Umfang des Soprans

von  , den des Alts von 

, den des

Tenors von 

, den des Basses von 

.

Die höchsten und tiefsten Töne einer Stimme soll man nicht zu häufig hintereinander bringen.

Je tiefer die Stimmen liegen, desto mehr vermeidet man die enge Lage derselben.

1) Ein Beispiel möglichst enger Harmonie, weil die Mittelstimmen möglichst nahe an beiden äufseren Stimmen liegen.

Zu Gunsten der Stimmführung, oder um eine beabsichtigte Harmonielage durchzuführen, kann man ausnahmsweise einen Ton eines Akkordes auslassen und dafür einen andern verdoppeln. Dreiklänge lassen in solchem Falle nur die Quinte aus.

## § 11.

## Gebrauch der weiten Harmonie und der Verbindung beider Harmonieweisen.

Der Vorteil der neuen Harmonisierung trifft besonders die Mittelstimmen, welche jetzt nicht mehr der Bewegung der Oberstimme folgen müssen.

Die dadurch gewonnene gröfsere Freiheit macht es nötig, hier die allgemeinen Gesetze der Stimmführung, soweit sie zunächst in Betracht kommen, zusammenzufassen.

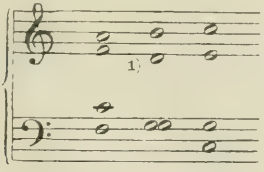
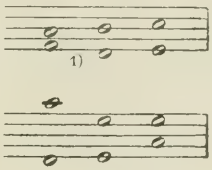
I. Die Hauptfehler der Stimmführung ergeben sich aus der gleichen Richtung der Stimmen, die man musikalisch als

gerade Bewegung

bezeichnet und werden durch die entgegengesetzte Richtung, Gegenbewegung, vermieden. Doch ist die Gegenbewegung nie auf Kosten der guten Stimmführung (z. B. durch einen Septimensprung des Basses) herzustellen.

**Schreibe in einigen, spiele in allen Tonarten die Akkordverbindung I IV I V I (§ 5, No. 7) in weiter Harmonie.**

Für die Tonleiter ergibt sich durch den Übergang aus der engen in die weite Harmonie folgende Art, alle Fehler von 6 zu 7 zu vermeiden.

28.  oder 

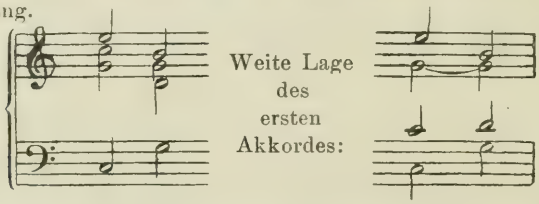
1) (Anm. d. H.) In den Mittelstimmen kommen hier bei Verbindung der ersten beiden Akkorde sogenannte verdeckte Quinten vor, d. h. eine Fortschreitung zweier Stimmen in derselben Richtung in die Quinte hinein, aber nicht aus der Quinte heraus. Würde der letztere Fall eintreten, dann lägen nicht mehr verdeckte, sondern die schon verbotenen Parallel- oder falschen Quintenfolgen vor. Aber auch verdeckte Quinten werden von vielen Theoretikern in vielen Fällen für unstatthaft erklärt, besonders wenn, wie hier, beide Stimmen sprungweise in

Die umgekehrte Fortschreitung 7 zu 6 läfst sich aber durch die weite Harmonie noch nicht ermöglichen, weil ihr Fehler auf der Akkordfolge V, IV selbst, nicht auf der Stimmführung beruht.

II. Von den drei Oberstimmen sollen je zwei benachbarte sich von einander nicht weiter entfernen, als höchstens eine Oktave. Der Bass darf sich bekanntlich (S. 19) beliebig weit von den anderen Stimmen entfernen, sich ihnen aber auch bis zum Einklang mit dem Tenor nähern. Auch zwei Oberstimmen können gelegentlich einen Einklang, aber keine Einklangsfortschreitung bilden.

III. Die Führung der Mittelstimmen suche, wo es angeht, den gemeinschaftlichen Ton in derselben Stimme festzuhalten. Der Gebrauch der weiten Harmonie gestattet dies in vielen Fällen, wo es die ausschliefsliche Anwendung der engen nicht möglich macht, z. B.

29.




Die stufenweise Fortschreitung herrsche vor, besonders suche man gleichzeitiges Springen aller vier Stimmen zu vermeiden, obwohl dies bei verwandten Akkorden (d. i. solchen mit gemeinschaftlichen Tönen) von Komponisten gelegentlich angewendet wird. Innerhalb desselben Akkordes sind selbstverständlich Sprünge zulässig. Von verminderten und übermäfsigen Intervallen, wenn man sie nicht ganz vermeiden kann, sind die verminderten vorzuziehen.

Oktavsprünge sind im allgemeinen zulässig und gelten für Tonwiederholung. Septimensprünge, grofse und kleine Sexten abwärts sind möglichst zu vermeiden. Ebenso finden die § 5 gegebenen Regeln für die Bafsstimme auch auf die anderen Stimmen Anwendung.

die Quinte gelangen. Im modernen Tonsatz nimmt man es mit verdeckten Quinten nicht mehr so genau. Bussler erklärt sich für die Zulässigkeit derselben (s. S. 46, oben) und gestattet dem Schüler ihre Anwendung. Ganz analog spricht man von verdeckten Oktaven. Der Herausgeber empfiehlt, auch hier ein gebildetes Ohr und musikalischen Geschmack in jedem einzelnen Falle entscheiden zu lassen. Er selbst würde in manchen Fällen gewisse verdeckte Oktav- und Quintenfolgen vermeiden.

Ausnahmsweise wird zu Gunsten der Stimmführung oder der Harmonielage die Quinte ausgelassen. Das Auslassen der Terz aus gleichen Gründen ist veraltet.

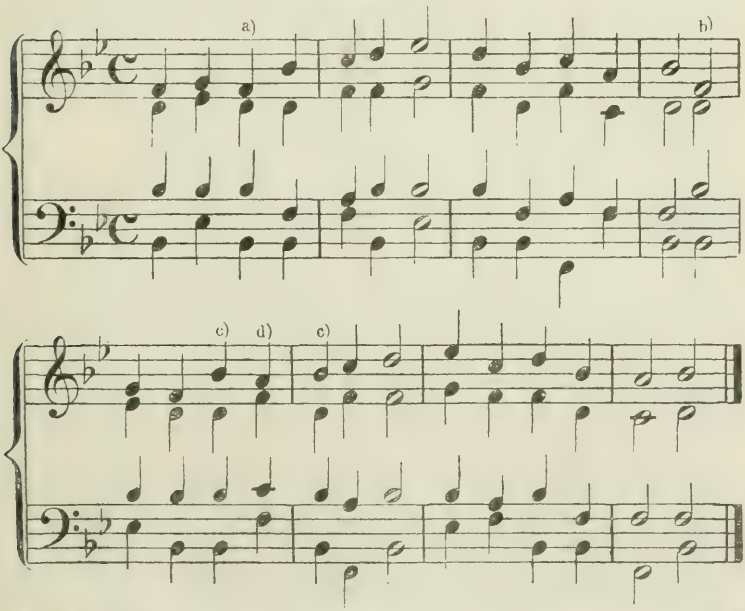
Unmelodische Stimmführung wird man am leichtesten beim **Singen** der einzelnen Stimmen erkennen.

Den tiefen Tönen ist die weitere, den hohen die engere Lage natürlich.[1])

## Vierte Aufgabe.

### Melodien mit Anwendung der weiten Harmonie auszuarbeiten.

**Muster 4.**




1) Im sogenannten strengen oder reinen Satz, der hauptsächlich beim Studium des Kontrapunktes berücksichtigt wird, sind noch mehr Einschränkungen der Stimmführung üblich. So wird z. B. der übermäfsige Sekundschritt vermieden, wie auch oft der sogen. Tritonus, das Dreiton-Intervall von der vierten zur siebenten Stufe der Tonleiter *f – h*, überm. Quarte. Auch gilt es hier nicht als fein sämtliche 4 Stimmen in derselben Richtung zu führen, wenigstens eine soll immer in Gegenbewegung gehen oder liegen bleiben. Ganz strenge Lehrer nehmen sogar an einer Folge zweier grofsen Terzen Anstofs u. dgl. mehr. Im modernen Satz, besonders im Instrumentalsatz, setzt man sich über die meisten dieser Vorschriften hinweg. (D. H.)

a) Schon die drei ersten Akkorde sind hier eng genommen worden, weil man sonst genötigt gewesen wäre, entweder die Unterstimmen in der Tiefe sehr nahe aneinander zu legen, oder schon auf dem zweiten Viertel einen Einklang herbeizuführen.

b) Hier mufste die enge Lage gewählt werden, weil *f* im Tenor eine falsche Quinte zur Folge gehabt oder einen Einklang im nächsten Akkord ergeben hätte.

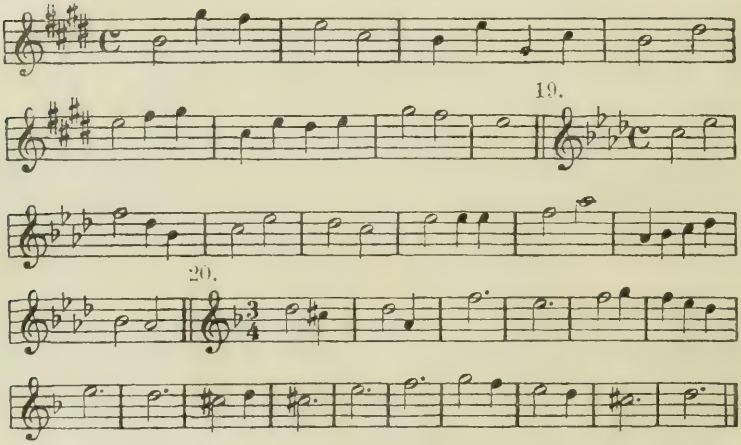
c) Hier ist zu Gunsten weiter Harmonie die Quinte ausgelassen.

d) Hier nötigte die Stimmführung zu enger Harmonie.

Man sieht, dafs sich die weite Harmonie nicht immer durchführen läfst, sondern aus Rücksicht auf Wohlklang und Stimmführung mit der engen wechselt. Springt z. B. die Melodie plötzlich abwärts, so geht man aus der weiten in die enge Harmonie, springt die Melodie plötzlich aufwärts, so geht man aus der engen in die weite Harmonie.

**Übungsbeispiele.**

18.



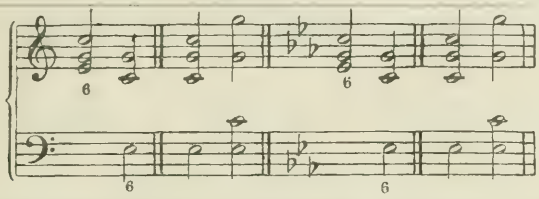

Ferneren Stoff bieten die Übungsbeispiele 1, 2, 3, 10, 11, 12, 13, 14 am besten, wenn man sie ein wenig aufwärts transponiert. Die Transposition geschieht dadurch, dafs man die Stufen der gegebenen in die neue Tonart überträgt.

## § 12.

## Sext-Akkord.

Verändert man die gegenseitige Lage der Töne des Dreiklanges so, dafs die Terz in den Bass tritt, dann erhält man die erste Umkehrung des Dreiklanges: den Terz-Sext-Akkord.

30.




Terz-Sext-Akkord heifst er nach den Intervallen, welche seine Oberstimmen mit dem Bafs bilden. Doch wird er gewöhnlich nur Sext-Akkord genannt, weil die Terz als durch die Sexte bedingt angesehen wird. Der Sext-Akkord des Dur-Dreiklanges hat kleine Terz und kleine Sexte, der des Moll-Dreiklanges grofse Terz und grofse Sexte.

Der Bafs des Sext-Akkordes wird für gewöhnlich nicht verdoppelt, weil er im Grundakkorde Terz war.[1]) (Vgl. § 4. Regel.)

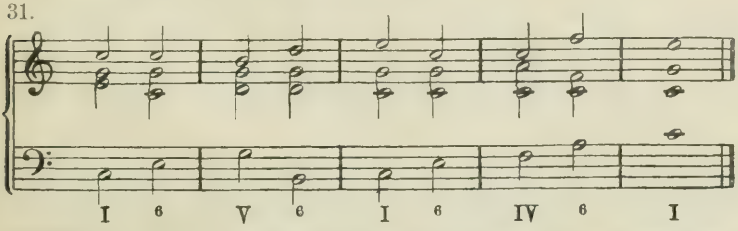
**Vierstimmige Sext-Akkorde der Dreiklänge aller Tonarten sind darzustellen.**

Der Sext-Akkord kann, aufser am Schlufs und (vorläufig) am Anfang eines Satzes, überall statt des Dreiklanges stehen.

Der Sext-Akkord, wie jeder neu hinzutretende Akkord erleichtert uns die gute Stimmführung. Dagegen wird der durchgängige Gebrauch einer bestimmten Harmonielage (enger oder weiter Harmonie) immer weniger möglich.

Für die Mannigfaltigkeit des harmonischen Satzes und die Melodik der Bafsstimme ergiebt der Sext-Akkord einige Vorteile durch Wechsel mit dem Grundakkord:

31.

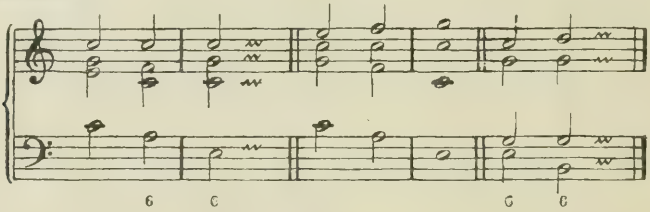



1) Auf Fälle wo trotz dieser Regel die Terzverdopplung im Sext-Akkord korrekt ist, wird später hingewiesen werden. (D. H.)

Auf gleiche Art in Moll.

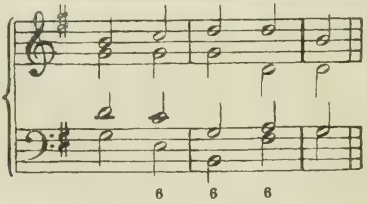
Auch zwei Sext-Akkorde hintereinander, besonders in Dur und in der Folge des ersten Beispieles No. 32 sind bei den Komponisten beliebt.

32.




Selten am Platz sind drei Sext-Akkorde hintereinander.[1]

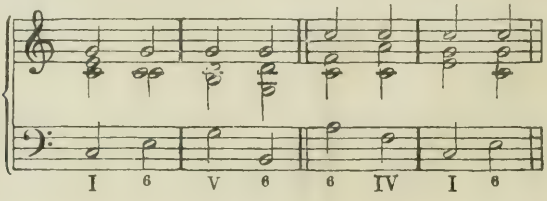
33.




Gegenüber dem Grund-Akkord dient nämlich die Umkehrung zur gröfseren Leichtigkeit und Beweglichkeit des Satzes besonders durch melodischere Fortschreitung des Basses. Wird dieselbe Umkehrung mehrmals unmittelbar hintereinander gebraucht, so geht dieser Vorteil verloren und der Bafs schreitet in denselben grofsen Sprüngen fort wie vorher.

Die Vorteile, welche der Sext-Akkord bei Tonwiederholung in der gegebenen Melodie gewährt, zeigen folgende Beispiele:

34.

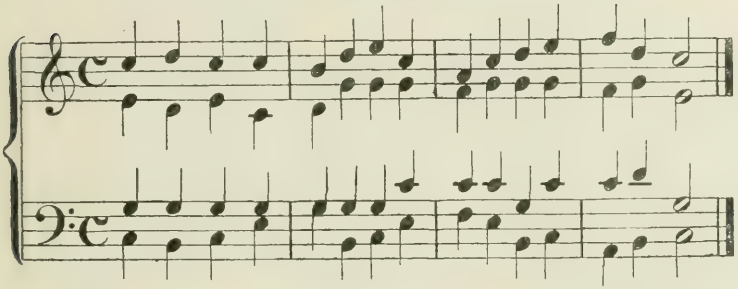



1) Das hier gesagte gilt nur von den Sext-Akkorden der Hauptdreiklänge. Beim Gebrauch der Nebendreiklänge ist eine Folge mehrerer Sext-Akkorde, besonders bei stufenweiser Bafsfortschreitung, sogar ziemlich häufig und veranlafst in gewissen Fällen ein Abweichen von der S. 27 gegebenen Regel, betreffend Vermeiden der Terzverdoppelung. (Vgl. S. 85, Fufsnote.) (D. H.)

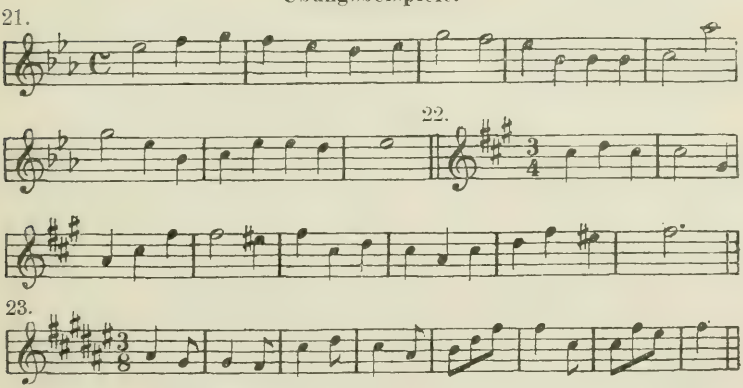
## Fünfte Aufgabe.

**Die folgenden Übungsbeispiele mit Anwendung des Sext-Akkordes vierstimmig zu setzen.**

**Muster 5.**



**Übungsbeispiele.**



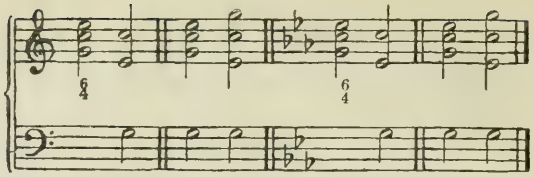

Ferneren Übungsstoff bieten No. 18—20 sowie alle früheren Beispiele.

### § 13.

### Quart-Sext-Akkord.[1])

Dadurch, dafs die Quinte des Dreiklanges in den Bafs tritt, entsteht die zweite Umkehrung des Dreiklanges, welche nach den Intervallen ihrer Oberstimmen zum Bafs Quart-Sext-Akkord genannt wird.

1) Die hier und später noch mehrfach gegebenen zahlreichen Vorschriften über den Gebrauch des Quart-Sext-Akk. können den Schüler leicht verwirrt machen. Der Hrsg. empfiehlt sorgsames Lesen und Durchdenken derselben, hält aber ihre Wichtigkeit nicht für so überaus grofs, dafs sie dem Gedächtnis einverleibt werden müfsten. Erfahrung wird den wirksamen Gebrauch des Quart-Sext-Akk. auch ohne diesen Regelballast sehr schnell lehren.

35. 

Der Quart-Sext-Akkord des Dur-Dreiklanges hat eine reine Quarte und grofse Sexte, der des Moll-Dreiklanges eine reine Quarte und kleine Sexte.

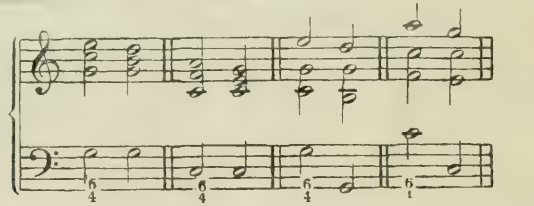
Die Regel, dafs die Terz des Dreiklanges für gewöhnlich nicht verdoppelt werden darf, gilt auch für die Sexte des Quart-Sext-Akkordes, welche im Dreiklang Terz war. Gewöhnlich wird im Quart-Sext-Akkord die Bafsnote verdoppelt.

**Vierstimmige Quart-Sext-Akkorde der Dreiklänge aller Tonarten sind darzustellen.**

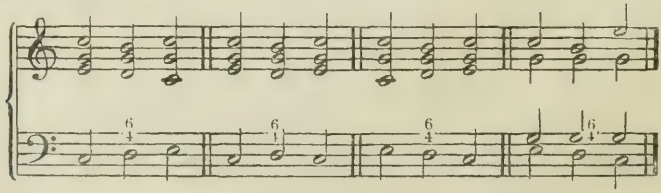
Die Anwendung des Quart-Sext-Akkordes ist an verschiedene Bedingungen geknüpft. Zum Anfang oder Schlufs eines Satzes ist er noch weniger geeignet als der Sext-Akkord.

Wir brauchen ihn zunächst nur in folgenden Fällen:

1. Wenn der Quart-Sext-Akkord in den Dreiklang auf demselben Bafston übergeht, wobei der Quart-Sext-Akkord auf guter Taktzeit steht, und Quarte und Sexte in der Regel stufenweise abwärts gehen. (Der betonte Quart-Sext-Akkord.)

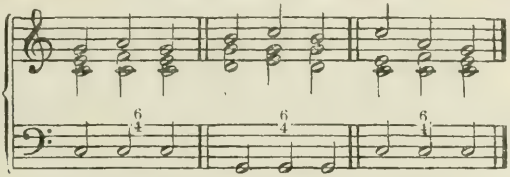
36. 

2. Bei stufenweiser Fortschreitung dreier Bafstöne auf dem mittleren, wobei die Quarte und Sexte des Quart-Sext-Akkordes nicht durchaus an stufenweise Fortschreitung gebunden sind. Taktzeit gleichgiltig. (Der stufenweise Quart-Sext-Akkord in der Mitte.)

37. 

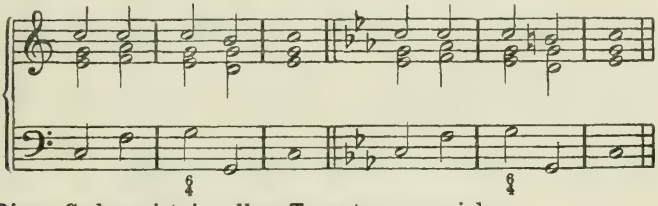
3. Bei drei gleichen Bafstönen über dem zweiten, wobei Quarte und Sexte in der Regel stufenweis fortschreiten. Taktzeit gleichgiltig. (Tonwiederholungs-Quart-Sext-Akkord in der Mitte.)

38.



Aus der Akkordverbindung § 5 No. 7 entsteht dadurch, dafs man an dritter Stelle statt des tonischen Dreiklanges dessen Quart-Sext-Akkord setzt, eine fünfstellige Cadenz:

39.

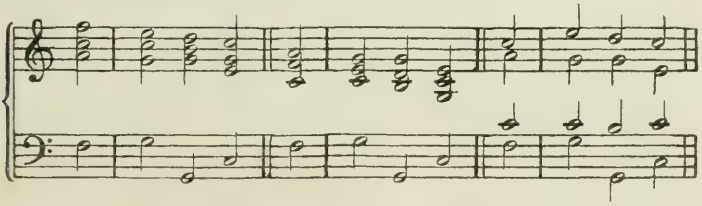


**Diese Cadenz ist in allen Tonarten zu spielen.**

Sie enthält die bei weitem vorherrschende Anwendung des Quart-Sext-Akkordes, dessen Gebrauch sonst sehr beschränkt und gebunden ist.[1])

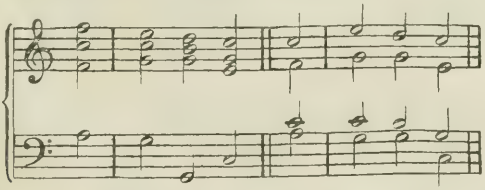
In freieren Varianten:

40.



mit dem Sext-Akkorde der Unter-Dominante:

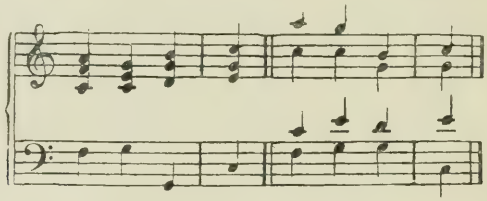
41.



1) Dies gilt nur für die gegenwärtigen einfachen Aufgaben. In der modernen Harmonik wird ausgedehnter Gebrauch des Qu.-Sext-Akk. gemacht und auf seine Anwendung sind viele der packendsten harmonischen Wirkungen der zeitgenössischen Meister zurückzuführen. Näheres darüber gehört in die Modulationslehre. (D. H.)

Die Melodie veranlafst gegen die unter 1. (S. 30) gegebene Anweisung mitunter eine Abweichung von der stufenweisen Fortschreitung der Quarte und Sexte nach unten, wie in folgenden Fällen:

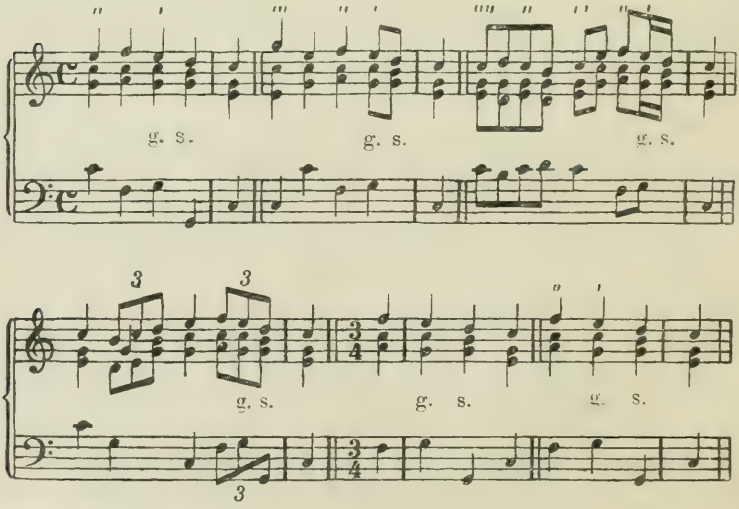
42.



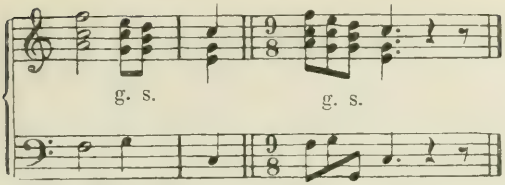
Da bei dieser Cadenz der Quart-Sext-Akkord im Vergleich zu dem ihm folgenden Ober-Dominant-Dreiklang immer auf guter Taktzeit steht, so ist hier auszusprechen, dafs im dreiteiligen Mafs in harmonischer Beziehung die zweite Taktzeit im Verhältnis zur dritten für gut gilt, d. h. dafs die Folge der schlechten dritten eine Betonung der vorhergehenden zweiten ermöglicht.[1])

g. = gute, s. = schlechte Taktzeit.

43.




1) Der Grund davon geht die Musikwissenschaft an, die aber keine unumgänglich notwendige Beschäftigung für Kompositionsschüler ist. Hauptmann gibt von seinem Standpunkt Bescheid darüber in „Harmonik und Metrik".

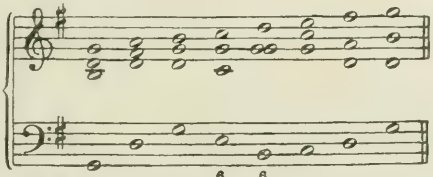



**Dergleichen Cadenzen sind am Instrument in Dur- und Moll-Tonarten zu bilden.**

Der Gebrauch beider Umkehrungen bietet für die Tonleiter aufwärts kleine Varianten:

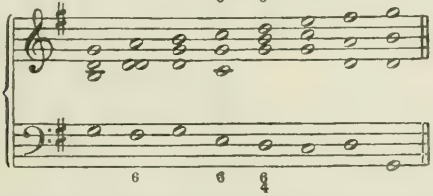
44.

gewöhnlich:



45.

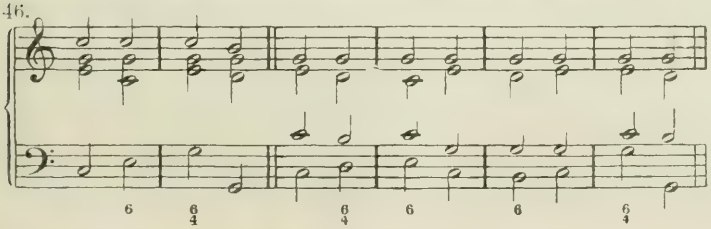
selten:



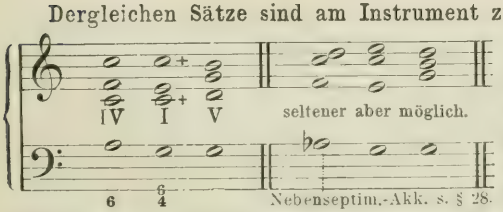
aus denen sich vorläufig kein besonderer Vorteil ziehen läfst.

Ergiebiger ist der Ertrag für die Tonwiederholung:

46.



**Dergleichen Sätze sind am Instrument zu bilden.**

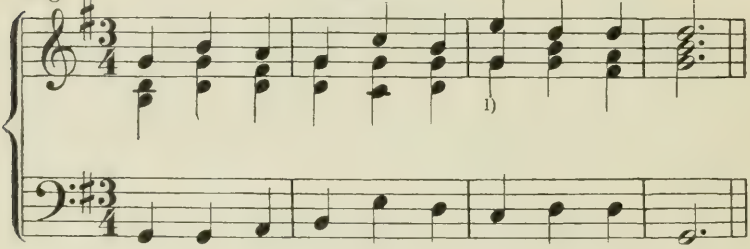



[Anm. Es findet sich manchmal Veranlassung im Quart-Sext-Akk. die Quarte des Basses zu verdoppeln; Rücksichten auf Stimmführung rechtfertigen gelegentlich, wenn auch selten, eine Verdoppelung der Sexte des Basses.]

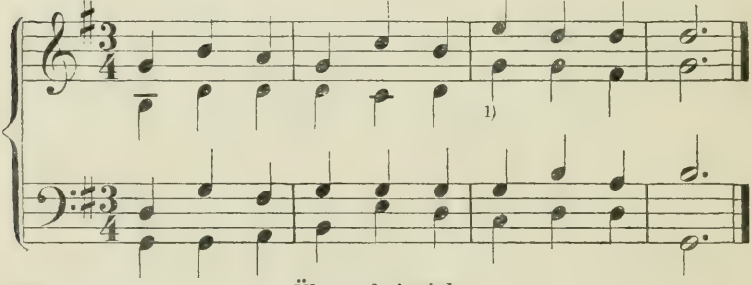
## Sechste Aufgabe.

**Melodien vierstimmig zu setzen mit Anwendung der drei Dreiklänge und ihrer Umkehrungen in enger und weiter Harmonie.**

Eng. **Muster 6.**

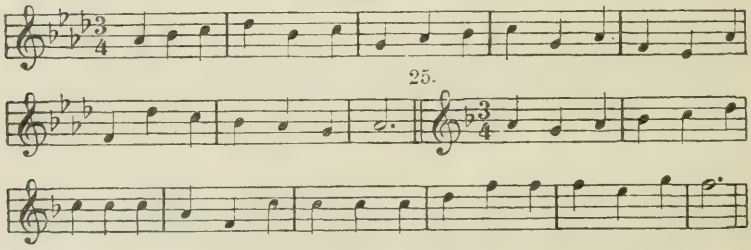



Weit.

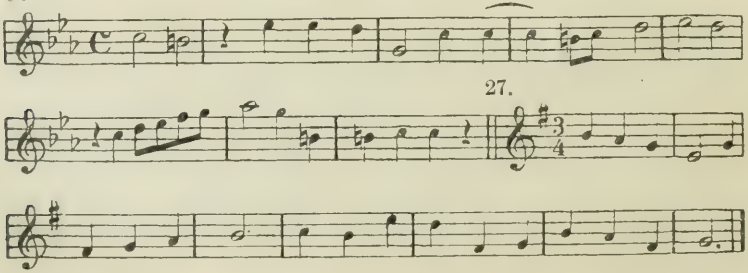



**Übungsbeispiele.**

25.



26.



27.



1) Verdopplung der Quinte im Dreiklang, vgl. S. 10, Fußnote.

Fernere Übungsbeispiele sind unter den zur dritten, vierten und fünften Aufgabe mitgeteilten zu wählen.

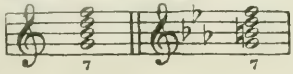
Im Gegensatz zu den Umkehrungen heifst der Dreiklang in seiner ursprünglichen Lage Grundakkord. Ebenso heifst jeder andere Akkord, der aus einem terzenweisen Aufbau von Tönen besteht. Dur- und Moll-Dreiklänge sind konsonierende Akkorde, weil sie an keine bestimmte Fortschreitung (Auflösung) gebunden sind, während dissonierende Akkorde eine solche Auflösung durchaus verlangen.

## B. Die dissonierenden Hauptakkorde.

### § 14

### Dominant-Septimen-Akkord.

Erweitert man den Ober-Dominant-Dreiklang zu einem Vierklang, indem man oberwärts noch eine Terz hinzufügt, so erhält man den Terz-Quint-Septimen-Akkord.

47. 

Da der Grundton desselben die Quinte oder Dominante der Tonart ist, wird er Dominant-Septimen-Akkord oder schlechtweg Dominant-Akkord genannt. Auch unter Septimen-Akkord versteht man in der Regel diesen, während man andere Septimen-Akkorde durch Zusätze näher bestimmt.

**Derselbe ist in allen Dur- und Molltonarten darzustellen.**

Die Dominant-Akkorde gleichnamiger Dur- und Molltonarten sind gleich.

Die Terz des Dominant-Akkordes ist grofs, die Quinte rein, die Septime klein.

Terz und Quinte bilden eine kleine Terz, Terz und Septime eine verminderte Quinte.

Quinte und Septime bilden eine kleine Terz.

Der Dominant-Akkord ist an eine bestimmte Fortschreitung (Auflösung) in den tonischen Dreiklang gebunden.

Weil er an eine Auflösung gebunden ist, heifst er dissonierender Akkord.

Weil er sich unmittelbar in den tonischen Dreiklang auflösen mufs, heifst er dissonierender Hauptakkord, auch Leitakkord.

Die Auflösung geschieht auf folgende Art:

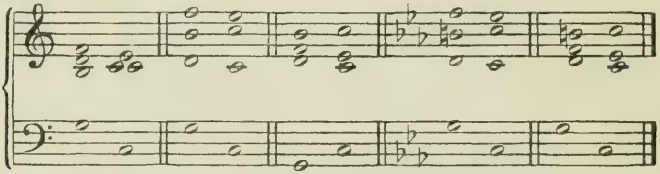
Die Terz (Leitton) geht stufenweise aufwärts in den Grundton des tonischen Dreiklanges.

Die Quinte geht stufenweise abwärts in den Grundton des tonischen Dreiklanges.

Die Septime geht stufenweise abwärts in die Terz des tonischen Dreiklanges.[1])

Der Grundton ist zwar an eine bestimmte Fortschreitung nicht gebunden, doch geht er, wenn er im Grundakkord auftritt, in der Regel in den Grundton des tonischen Dreiklanges.

48.



**Der Dominant-Akkord ist mit Auflösung in allen Dur- und Molltonarten darzustellen in enger und weiter Harmonie.**

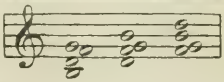
Die regelmäfsige Auflösung des Dominant-Akkordes ergibt immer einen Dreiklang ohne Quinte (vgl. Anm. zu Seite 10).

## § 15.

## Umkehrungen des Dominant-Akkordes.

Der Dominant-Akkord hat drei Umkehrungen.

49.

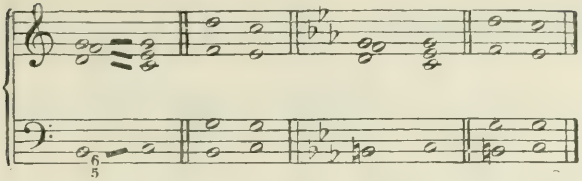


Bei der Auflösung werden die Töne derselben ebenso behandelt wie im Grundakkord, nur der ursprüngliche Grundton bleibt, wenn er als Mittel- oder Oberstimme auftritt, gewöhnlich liegen, um den folgenden Dreiklang zu ergänzen.

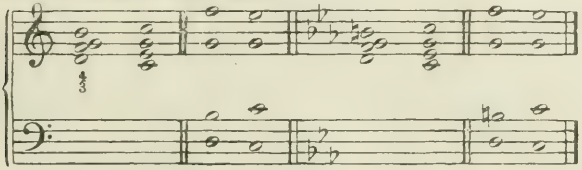
Die Umkehrungen sind:

1. Der Quint-Sext-Akkord (genauer Terz-Quint-Sext-Akkord):

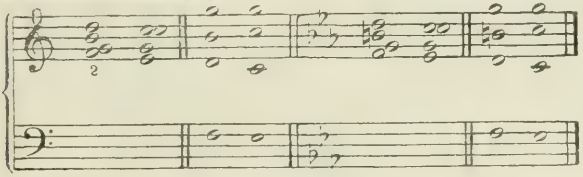
1) Freiheiten bei der Auflösung des Dom.-Sept.-Akk. sind häufig, vgl. § 22.

50. 

2. der Terz-Quart-Akkord (Terz-Quart-Sext-Akkord):

51. 

3. der Sekund-Akkord (Sekund-Quart-Sext-Akkord):

52. 

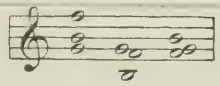
Die beiden ersten führen die zuerst stehenden Namen nach den Intervallen zwischen dem Bafs und denjenigen beiden Tönen, die im Grundakkord Grundton und Septime bildeten. Im Sekund-Akkord ist natürlich Bezeichnung der Septime überflüssig.

**Bestimme die Intervalle der Umkehrungen unter Voraussetzung enger Lage. Jede dieser Umkehrungen ist mit Auflösung darzustellen in allen Dur- und Moll-Tonarten in enger und weiter Harmonie und verschiedenen Lagen der Oberstimmen.**

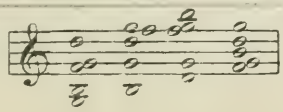
## § 16.

## Gebrauch des Dominant-Akkordes.

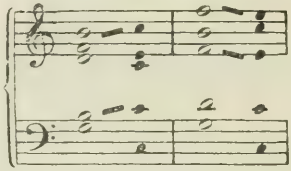
Ausgelassen werden kann im Dominant-Akkord die Quinte.

53. 

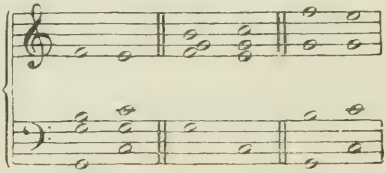
Verdoppelt wird dafür der Grundton.

54. 

Die Verdoppelung der Terz, Quinte oder Septime würde bei regelmäfsiger Auflösung falsche Oktaven ergeben.

55. 

Die Auslassung der Quinte und Verdoppelung des Grundtones gibt vierstimmige Dominant-Akkorde, die sich in einen vollständigen Dreiklang auflösen, mithin bei Schlüssen sehr brauchbar sind.

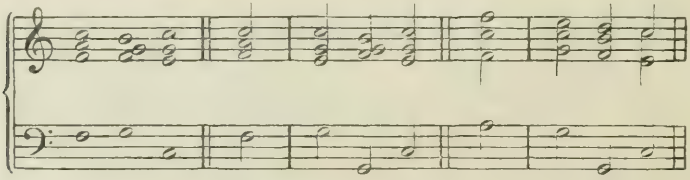
56. 

**Bilde dergleichen Schlüsse in allen Tonarten.**

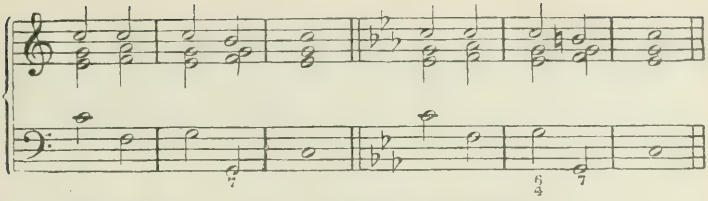
## § 17.

## Schlußwendungen. Tonleiter. Tonwiederholung.

Beim Schlufs eines Satzes geht in der Regel dem tonischen Dreiklang der Dominant-Septimen-Akkord vorauf, und zwar vorzugsweise als Grundakkord, weil die Fortschreitung des Basses von einem Grundton zum anderen dem Schlufs die gröfste Festigkeit verleiht. Demnach nehmen die früher aufgestellten Cadenzen gewöhnlich folgende Gestalten an:

57. 

und bildet sich aus No. 7 folgende Cadenz:

58. 

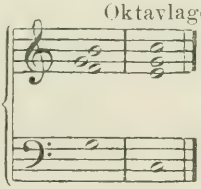
**welche am Instrument in allen Tonarten zu bilden ist.**

Doch ist dadurch der Gebrauch des Ober-Dominant-Dreiklanges bei Cadenzen keineswegs aufgehoben, vielmehr tritt dieser häufig in bisheriger Weise an die Stelle des Dominant-Septimen-Akkordes.

Viele Melodien teilen sich deutlich in Abschnitte, ohne jedoch diese gerade durch Pausen hervorzuheben. Die Harmonie hat die Aufgabe, solche Abschnitte auf ihre Weise zu unterstützen und zwar durch mehr oder weniger vollkommene Schlufswendungen.

Der vollkommenste Ganzschlufs ist derjenige, welcher in der Melodie wie im Bafs des letzten Akkordes den Grundton der Tonart aufweist, wie

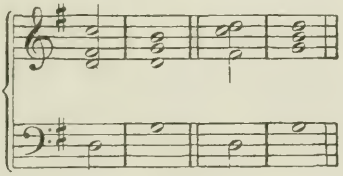
Oktavlage.

59. 

Dieser eignet sich vorzugsweise zum Schlusse eines ganzen Stückes, wiewohl er vom Teilschlufs keineswegs ausgeschlossen ist. (Vgl. die Volksmelodie: Heil dir im Siegerkranz.)

Unvollkommen werden Ganzschlüsse dadurch, dafs die Oberstimme mit der Terz oder Quinte des Dreiklanges schliefst.

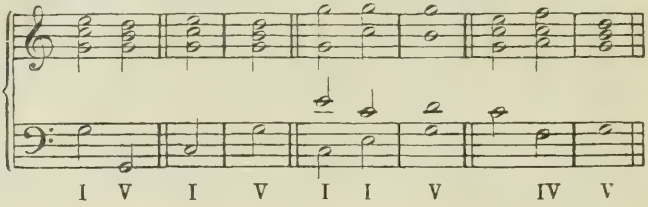
Terzlage. Quintlage.

60. 

Diese eignen sich zu Teilschlüssen, ohne jedoch vom Hauptschlusse ausgeschlossen zu sein. (Vgl. Muster 6, Seite 34.)

Ganz besonders geeignet zu Teilschlüssen sind aber die Wendungen auf den Grunddreiklang der Oberdominante.

61.

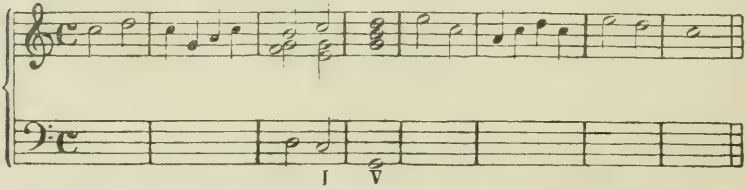



In Moll ebenso.

Zuletzt sehen wie die Unterdominante dem harmonischen Haltepunkt auf der Oberdominante vorangehen, wodurch natürlich die bekannte Fortschreitung (Unterdominante, Oberdominante, Tonika) bedingt wird.

Solche Teilschlufswendungen in die Oberdominante heifsen Halbschlüsse. Ihre Anwendung hängt von der Beschaffenheit der Melodie ab. Folgende z. B. gibt Gelegenheit zur Anwendung eines Halbschlusses (HS) in der Mitte.

62 HS

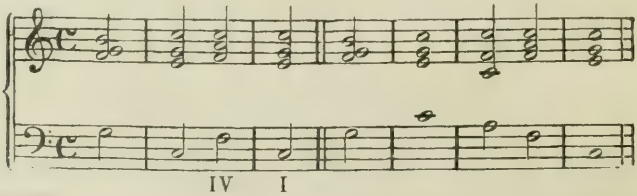



Die unten als Muster 7 bearbeitete Melodie giebt auch Gelegenheit zu einem Halbschlusse in der Mitte, doch schien es dem Charakter derselben angemessener, ihn zu vermeiden.

**Vollkommene und unvollkommene Ganzschlüsse und Halbschlüsse sind in vielen Dur- und Moll-Tonarten am Instrument zu bilden.**

Auf den eigentlichen Schlufs folgt bisweilen noch, gleichsam als Anhang, ein Schlufs mit dem Unterdominant Dreiklang: Unterdominant-Schlufs.[1])

63.

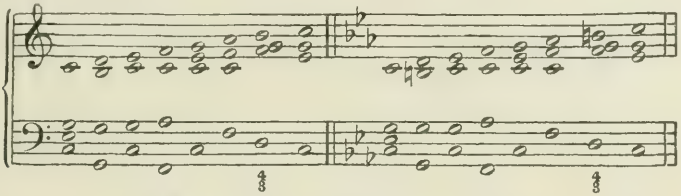



1) Unrichtig zuweilen als Plagalschlufs bezeichnet. Diesem entspricht unser Halbschlufs. Den sogenannten phrygischen Schlufs bildet die Folge IV, V in Moll.

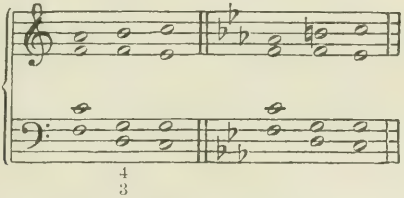
Da sein feierlicher Charakter ihn besonders in geistlicher Musik häufig erscheinen läfst, hat man ihn Kirchenschlufs genannt. Zuweilen findet er sich ohne vorhergegangenen Dominantschlufs.

Die Tonleiter aufwärts erhält durch den Dominant-Septimen-Akkord einen besseren Schlufs, wenn man sich des Terz-Quart-Akkordes bedient.

64.



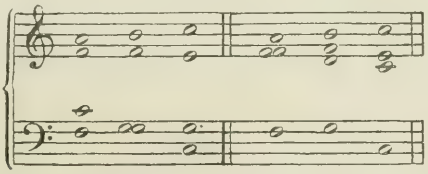
65.



**Diese Tonleiter ist in allen Dur- und Moll-Tonarten am Instrument zu bilden.**

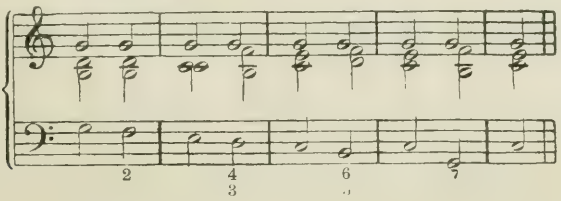
Der Gebrauch des Grundakkordes zu gleichem Zweck ist noch immer mifslich.

66.



Auch bei Tonwiederholung in der Melodie ist der Septimen-Akkord nützlich, indem alle seine Lagen sich gegen die Dominante auflösen können.

67.



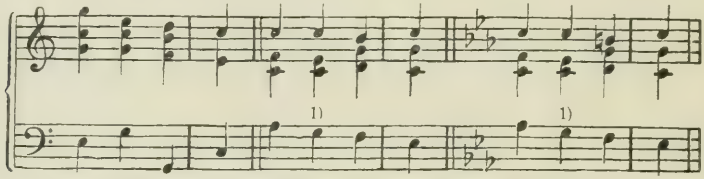
**Dergleichen ist am Instrument in verschiedenen Tonarten auszuführen.**

## § 18.

## Der Dominant-Septimen-Akkord und der tonische Quart-Sext-Akkord.

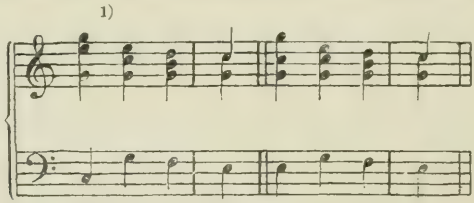
Die folgenden Fortschreitungen entsprechen den § 13 gegebenen Regeln über die Behandlung des Quart-Sext-Akkordes mit dem Unterschied, dafs der Dominant-Septimen-Akkord an die Stelle des Dominantdreiklanges tritt.

68.



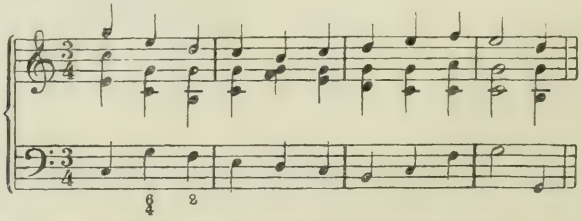

Aus der Verbindung der beiden ersten dort besprochenen Fälle ergibt sich folgende freiere Behandlung des Quart-Sext-Akkordes, deren wir uns von jetzt an gelegentlich bedienen wollen:

69.



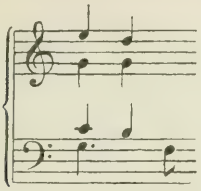

Der Quart-Sext-Akkord tritt hier, wie § 13 bei I., frei ein, und seine oberen Intervalle schreiten stufenweise abwärts fort, der Bafs aber schreitet, wie bei II., stufenweise abwärts in den Sekund-Akkord. Z. B.

70.



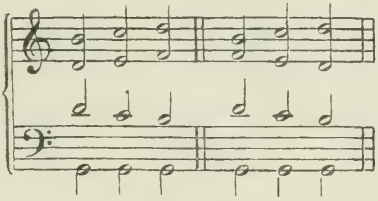

Durch eine kleine rhythmische Variante läfst sich strenge Regelmäfsigkeit herstellen.

1) **Beispiele für die Verdoppelung**
**der Quarte im Quart-Sext-Akkord. Vergl. Anm. zu S. 33.**
**der Quinte im Dreiklang. Vergl. Fufsnote zu S. 10.**

71. 

Solche rhythmischen Varianten dienen manchen Unregelmäfsigkeiten zur Erklärung und Berechtigung.

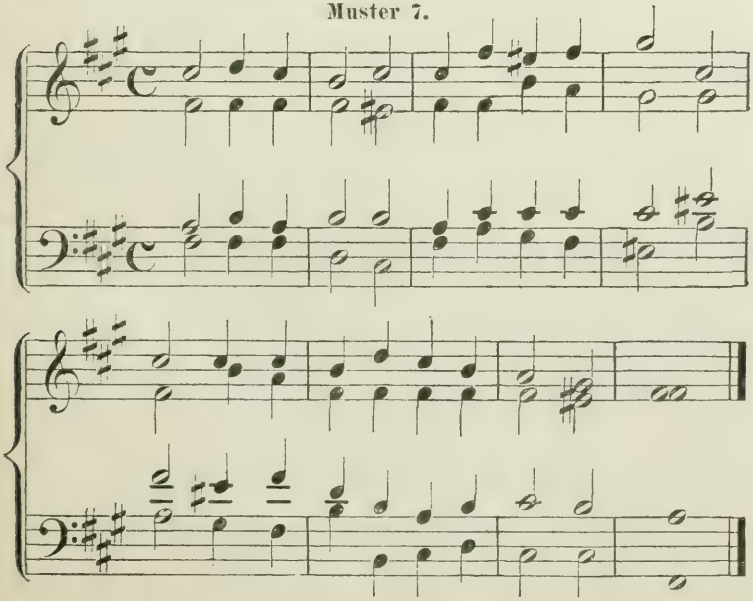
Der Quart-Sext-Akkord zwischen zwei anderen Akkorden (§ 13, 3 S. 31) auf demselben Bafs bei stufenweiser Fortschreitung der Quarte und Sexte geht auch Verbindungen mit dem Septimen-Akkord ein:

72. 

## Siebente Aufgabe.

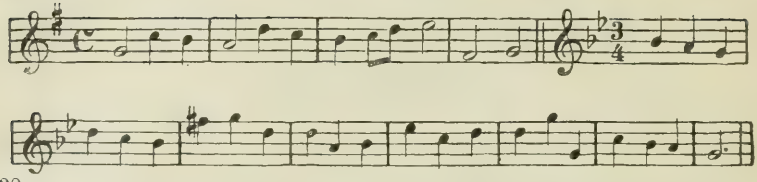
**Melodien mit Anwendung des Dominant-Akkordes und seiner Umkehrungen vierstimmig zu setzen.**

**Muster 7.**

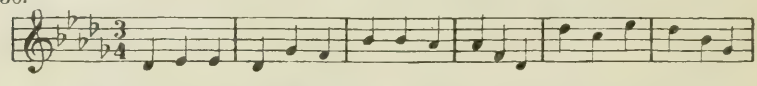


## Übungsbeispiele.

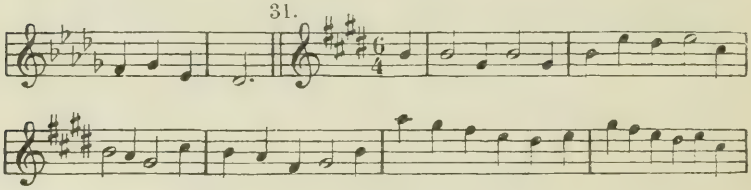
28. 29.



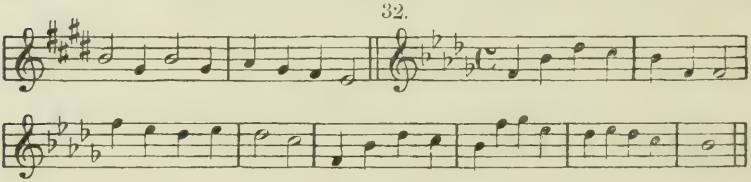
30.



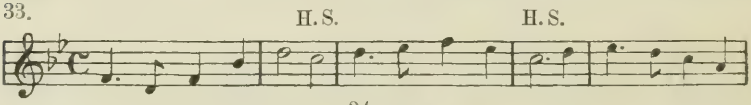
31.



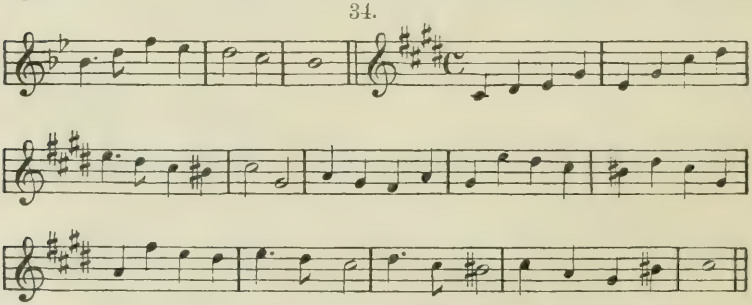
32.



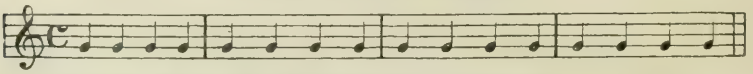
33. H. S. H. S.



34.



35. **Tonwiederholungs-Beispiel.**

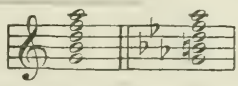


**In allen Moll- und Dur-Tonarten zu spielen.**

## § 19.

## Der Nonen-Akkord.

Erweitert man den Dominant-Akkord durch eine oberwärts hinzugefügte Terz zu einem Fünfklang,

73. 

so erhält man einen Akkord, der nach seinem Gesamtumfang Nonen-Akkord heifst.

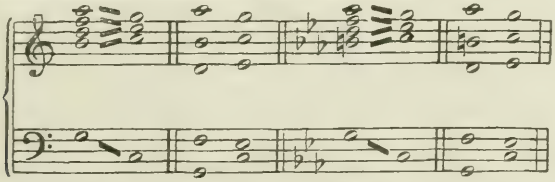
Da in Dur die None grofs ist, heifst dieser Akkord in Dur der grofse Nonen-Akkord.

Da in Moll die None klein ist, heifst dieser Akkord in Moll der kleine Nonen-Akkord.

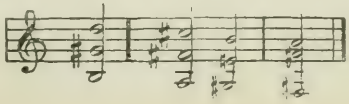
Er ist, wie der Dominant-Septimen-Akkord, ein dissonierender Hauptakkord, d. h. an unmittelbare Auflösung in den tonischen Dreiklang gebunden.

Die None wird stufenweise abwärts in die Quinte des tonischen Dreiklanges aufgelöst, die übrigen Intervalle schreiten ebenso fort wie im Dominant-Akkord.

Nur die Quinte mufs sich im grofsen Nonen-Akkord aufwärts auflösen, um falsche Quinten zu vermeiden.

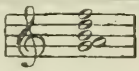
74. 

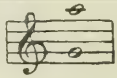
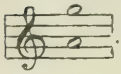
Obgleich in Moll wirklich falsche Quinten durch diese Auflösung nicht entstehen würden, da eine von beiden Quinten keine reine ist, vermeidet man doch auch in Moll diese Auflösung möglichst. Das Mollgeschlecht zeigt hier, wie in anderen Fällen, eine eigentümliche Abhängigkeit vom Durgeschlecht: es gelten nämlich Fortschreitungen, die in Dur wirklich falsch sind, obgleich sie in Moll nicht dieselben Regeln verletzen, dennoch auch hier für inkorrekt und werden deshalb vermieden. (Vgl. Muster 9, Anm. und § 22, 10.) Man wird sich leicht davon überzeugen, wenn man Tonreihen, wie diese:

75. 

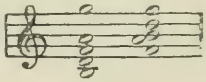
aufmerksam hört. Die frühere Annahme sogenannter verdeckter Quinten und Oktaven, die für ähnliche Fälle aufgestellt wurde, ist den mustergiltigen Werken der Komponisten gegenüber unhaltbar.

Die regelmäfsige Auflösung des fünfstimmigen Nonen-Akkordes ergibt immer einen Dreiklang mit verdoppelter Terz, nötigt also zu einer Ausnahme von der oben gegebenen Regel (vgl. Anm. zu S. 10).

Die None darf im Nonen-Akkord und dessen Umkehrungen nie so gelegt werden, dafs sie zur Sekunde wird,  weil dadurch das Prinzip der terzenweisen Zusammensetzung aufgegeben und der Nonen-Akkord überhaupt aus der Zahl der Akkorde im engeren Sinne gestrichen würde.

Die beiden Stimmen, welche das Intervall der None bilden, dürfen auch nicht gegeneinander umgekehrt werden, so dafs die ursprüngliche None in die tiefere, der ursprüngliche Grundton in die höhere Stimme käme; aus  darf also nie werden  . Das Anschlagen einer solchen Umkehrung, z. B.

oder

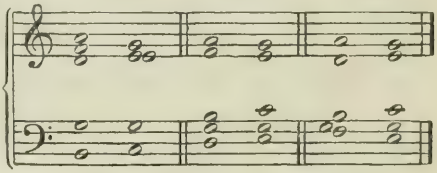
76. 

genügt, um von der Notwendigkeit dieser Ausschliefsung zu überzeugen.

Grundton und None dürfen also weder zur Secunde zusammengezogen, noch zur Septime umgekehrt werden. Die None bleibt vorläufig auf die Oberstimme angewiesen.

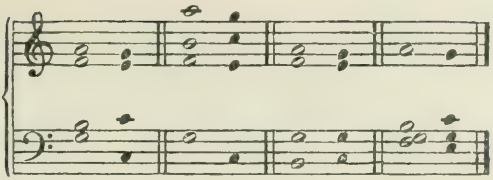
Dadurch ist die Anwendung des Nonen-Akkordes und seiner Umkehrungen beschränkt, die letzte (vierte) Umkehrung überhaupt unzulässig.

Erste. Zweite. Dritte.

77. 

Der Nonen-Akkord wird vierstimmig durch die Auslassung der Quinte. Dadurch fällt nun auch die zweite Umkehrung weg.

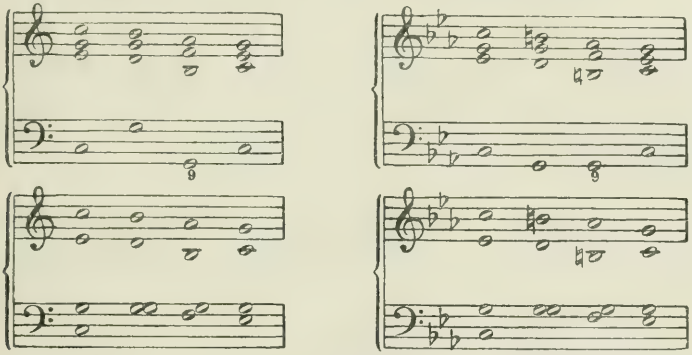
78.



**Der Nonen-Akkord und seine zulässigen Umkehrungen sind nebst Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten vierstimmig darzustellen.**

Der Nonen-Akkord ermöglicht zuerst die Harmoniebildung zur Tonleiter abwärts von der siebenten zur sechsten Stufe. Andere, noch bessere Harmoniefolgen werden sich später ergeben.

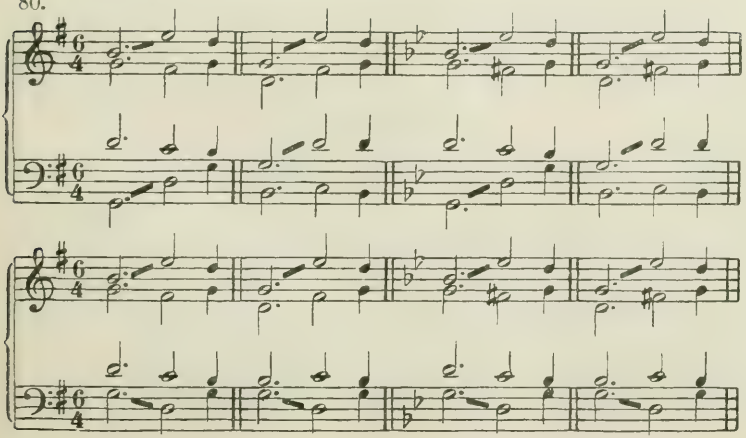
79.



Da die Dissonanz immer am auffallendsten und willkürlichsten klingt, wenn sie durch Sprung erreicht wird, so mufs das Springen beider Stimmen in die None möglichst vermieden werden.

Unzulässig:

80.



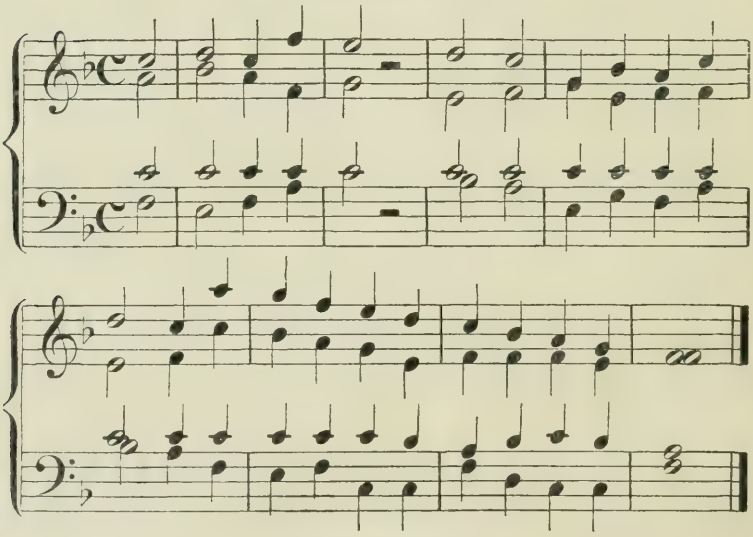
Anm. Übrigens sind die Umkehrungen des Nonen-Akkordes mit Ausnahme der ersten nicht sehr häufig.

Am besten wird der Nonen-Akkord dadurch eingeführt, dafs der Grundton als gemeinschaftlicher Ton in derselben Stimme bereits vorhanden — d. h. vorbereitet — ist. In den folgenden Übungsbeispielen ist mit Ausnahme von Nr. 39, Takt 4, immer so zu verfahren.

## Achte Aufgabe.

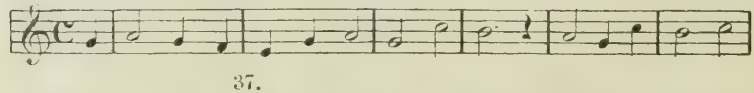
**Die folgenden Melodien mit Anwendung des Nonen-Akkordes und seiner Umkehrungen vierstimmig zu setzen.**

**Muster 8.**

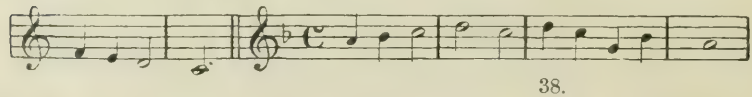


**Übungsbeispiele.**

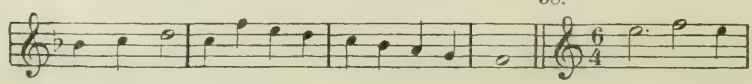
36.

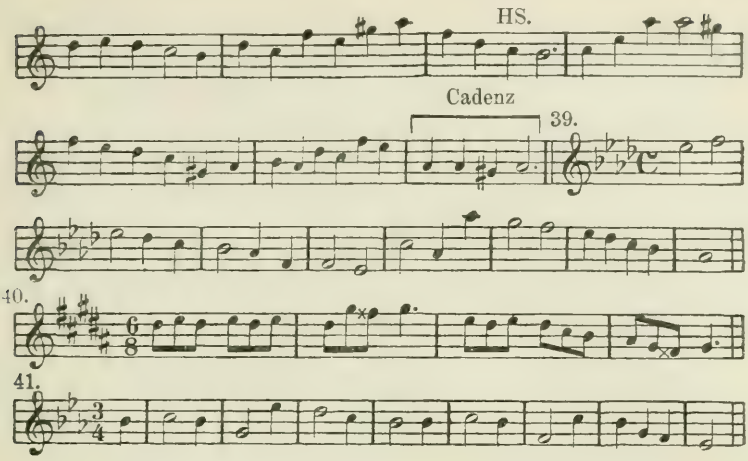


37.



38.



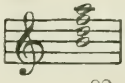



## § 20.

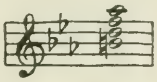
## Der kleine und der verminderte Septimen-Akkord.

Errichtet man auf der siebenten Stufe der Tonleiter einen Septimen-Akkord, so erhält man

in Dur: den kleinen Septimen-Akkord, 81.



in Moll: den verminderten Septimen-Akkord. 82.

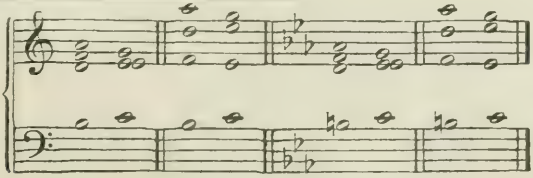


Der kleine Septimen-Akkord besteht aus den vier oberen Tönen des grofsen Nonen-Akkordes, der verminderte Septimen-Akkord aus den vier oberen Tönen des kleinen Nonen-Akkordes.

Beide sind dissonierende Hauptakkorde, d. h. lösen sich unmittelbar in den tonischen Dreiklang auf.

Die Auflösung der einzelnen Töne beider Akkorde bleibt dieselbe wie beim Nonen-Akkord.

83.



Der kleine Septimen-Akkord besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte, kleiner Septime.

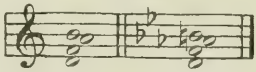
Der verminderte Septimen-Akkord besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte, verminderter Septime.

Die einander nächstliegenden Töne bilden im kleinen Septimen-Akkord zwei kleine Terzen und eine grofse Terz; im verminderten Septimen-Akkord drei kleine Terzen.

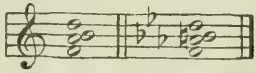
Die Umkehrungen beider Akkorde führen dieselben Namen, wie die Umkehrungen des Dominant-Septimen-Akkordes, nämlich:

84.

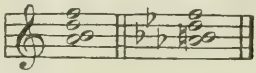
Quint-Sext-Akkord:



Terz-Quart-Akkord:



Secund-Akkord:

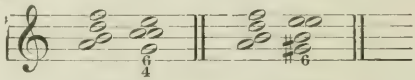


Der kleine Septimen-Akkord und seine Umkehrungen werden gleich dem Nonen-Akkord meistens so angewendet, dafs die ursprüngliche Septime oben liegt, wodurch sein Secund-Akkord nur selten vorkommt.[1])

Für den verminderten Septimen-Akkord gilt diese Beschränkung nicht; er ist vielmehr ohne jede Beschränkung in allen Lagen und Umkehrungen anzuwenden.

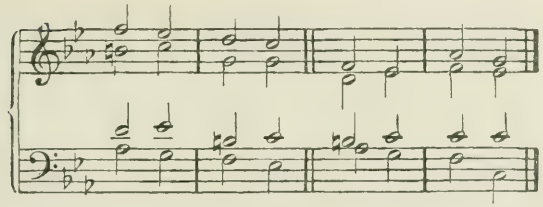
Die letzte Umkehrung des verminderten Septimen-Akkordes löst sich in den tonischen Quart-Sext-Akkord auf und ist daher nur anzuwenden, wo dieser regelrecht fortschreiten kann, d. h. in diesem Falle stufenweise abwärts. Z. B.:

1) (Anm. d. H.) Der kleine Septimen-Akkord kommt deswegen nicht häufig in der Sekundlage vor, weil die Auflösung, nach der Regel mit abwärtsgehender Septime in den Quart-Sext-Akkord der Tonika führen würde und deswegen auch den Beschränkungen die eine Anwendung dieser Lage mit sich bringt, unterworfen ist. Er ist jedoch nicht zu verwechseln mit dem gleichlautenden, später zu behandelnden Nebenseptimen-Akkord der zweiten Stufe in Moll (s. s. 28), dessen regelrechte Auflösung in der Sekundlage nicht in einen Quart-Sext-, sondern einen Sext-Akkord führt, also:



C-dur nicht häufig, dagegen A-moll sehr häufig.

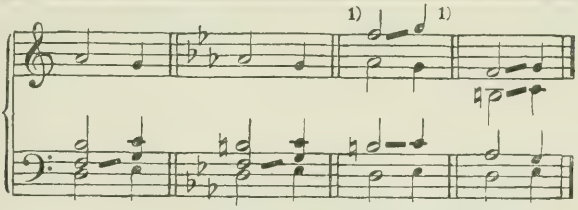
85.



**Beide Akkorde und ihre Umkehrungen sind mit Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.**

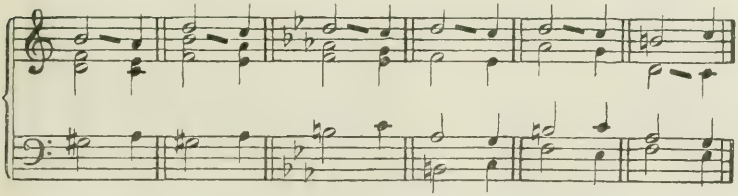
Bei der Auflösung des Quint-Sext-Akkordes beider Akkorde ist es gestattet, in Ober- und Mittelstimme die ursprüngliche Quinte stufenweise aufwärts zu führen und dadurch die Terz-Verdoppelung in dem folgenden Dreiklang zu vermeiden.

86.




Im verminderten Septimen-Akkord kann die Terz in Grund-Akkord und zweiter Umkehrung stufenweise abwärts fortschreiten, wenn seine zweite verminderte Quinte *(h-f* in *gis h-d-f)* zur übermäfsigen Quarte umgekehrt ist, d. i. wenn die Septime in der Mittelstimme unter der Terz liegt.

87.



Während bei der Ausnahme in No. 86 nur die Septime abwärts, die anderen drei Stimmen aufwärts fortschreiten, schreitet hier nur der Grundton aufwärts, die anderen drei Stimmen abwärts fort.

Hiernach kann man den kleinen Septimen-Akkord nur bei den

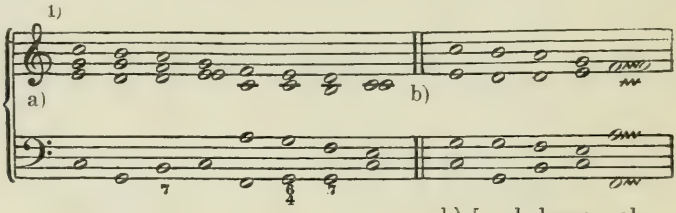
1) Nicht so gut wegen der Quintenfolgen, kommt aber doch manchmal vor. Es liegen hier nicht reine Parallel-Quinten vor, sondern eine Folge von verminderter und reiner Quinte. Vgl. § 22, 10. S. 65. (D. H.)

Tonartstufen 6—5 in der Melodie, den verminderten aber bei 2 bis 1, 2—3, 4—3, 4—5, 6—5, 7—8 anwenden.

Der kleine und verminderte Septimen-Akkord eignen sich besser als der Nonen-Akkord zur Harmonie für die Fortschreitung 7—6 in der Tonleiter abwärts.

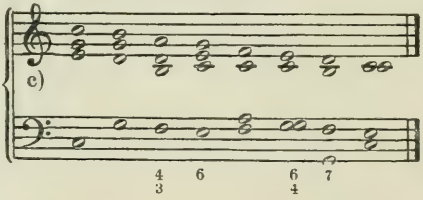
Da wir jetzt erst im stande sind, diese zu harmonisieren, führen wir auch jetzt erst als drittletzten Akkord den Quart-Sext-Akkord ein, sodafs die letzten fünf Akkorde unsere fünfstellige Cadenz (§ 13, No. 39) bilden.

88. Dur



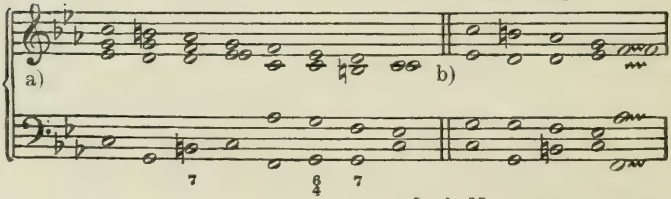

b) [noch besser als a, weil hier die zwar nicht bedenklichen verdeckten Quinten zwischen dem 4. und 5. Akkord vermieden sind.]

oder 89



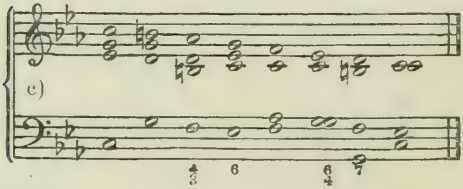

[am besten, weil hier beim dritten Akkord der in der Grundlage nicht sehr schön klingende Sept.-Akk. auf der 7. Stufe durch seine zweite Umkehrung ersetzt ist.]

90. Moll




[vgl. Note oben bei 88b]

oder 91.




[vgl. Note oben bei c.]

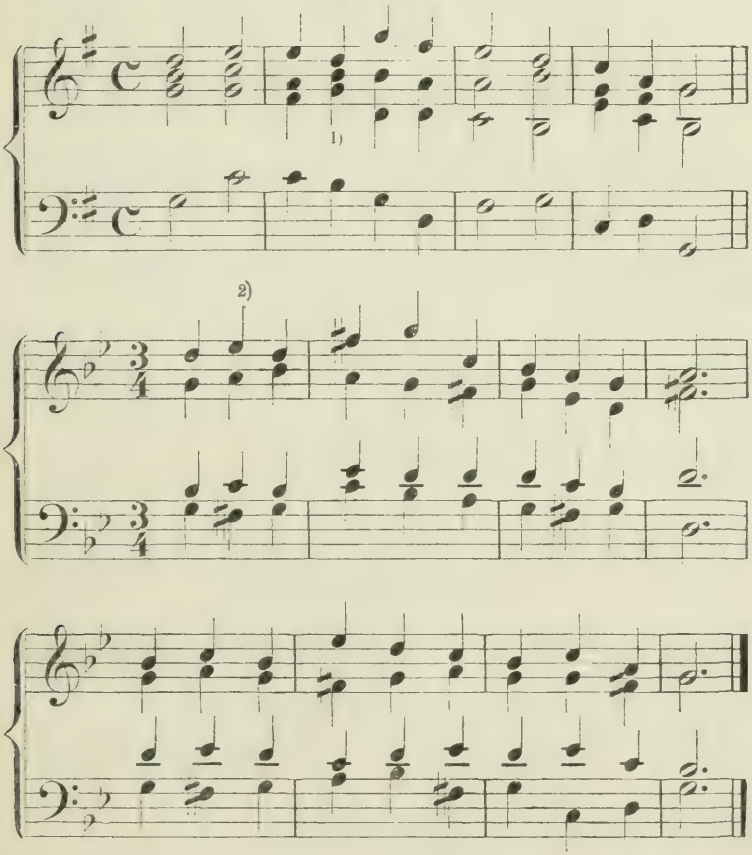
1) Bessere Harmonisierung der Tonleiter wird erst später möglich, wenn mehr Akkorde bekannt sind. (D. H.)

**Die Tonleiter ist auf- und abwärts in allen Tonarten auswendig zu spielen.** Für aufwärts siehe § 17, S. 41, No. 64.

## Neunte Aufgabe.

**Die folgenden Melodien mit Anwendung des kleinen Septimen-Akkordes (in Dur) und des verminderten (in Moll) vierstimmig zu setzen.**

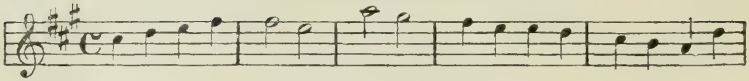
**Muster 9.**



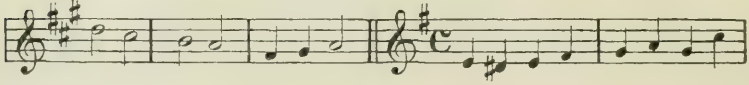

1) Beispiel für die durch Stimmführung bedingte Terzverdopplung im Sext-Akkord.

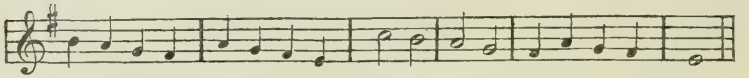
2) Hier folgt auf die reine Quinte die verminderte. Obwohl das Ohr nichts dagegen einzuwenden hat, nimmt doch das Auge und die unbewusste Vorstellung der Dur-Tonart Anstofs daran.

42. **Übungsbeispiele.**

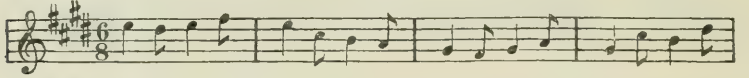


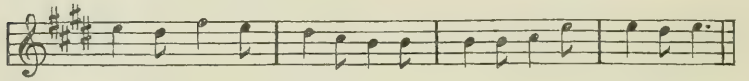
43.



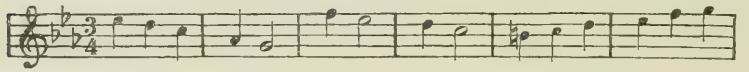


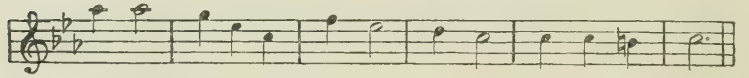
44.



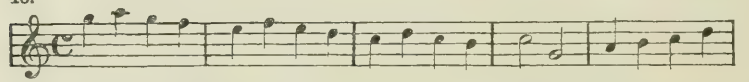


45.

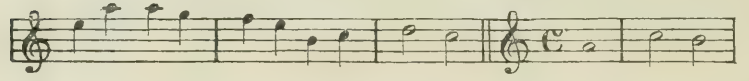


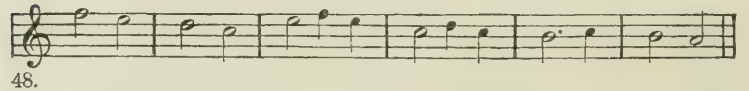


46.

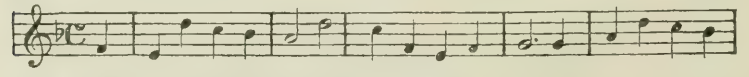


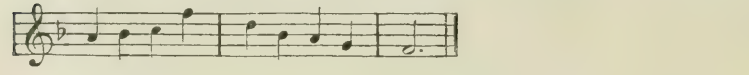
47.





48.

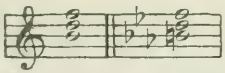




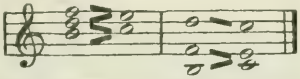
## § 21.

## Der verminderte Dreiklang.

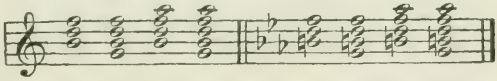
Errichtet man auf der Septime der Tonart einen Dreiklang, so erhält man in Dur und Moll denselben verminderten Dreiklang.

92. 

Der verminderte Dreiklang besteht in Dur und Moll aus den drei oberen Tönen des Dominant-Septimen-Akkordes und wird wie diese behandelt.

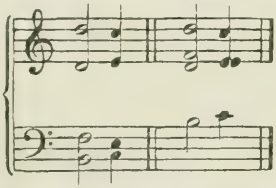
93. 

Er bildet einen Teil jedes der anderen dissonierenden Hauptakkorde:

94. 

ist aber zur Feststellung der Tonart am wenigsten geeignet, weil er mit Bruchstücken verminderter Septimen-Akkorde und einem Nebendreiklang verwechselt werden kann.

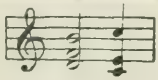
Vierstimmig wird er durch Verdoppelung der Terz.[1])

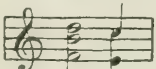
95. 

Seine Auflösung ergibt einen Dreiklang ohne Quinte mit verdoppelter Terz.

Seine beiden Umkehrungen heifsen, wie die jedes Dreiklanges:

Sext-Akkord

96. 

Quart-Sext-Akkord 

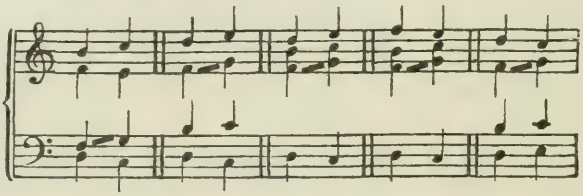
1) Wollte man im verminderten Dreiklang wie sonst gewöhnlich den Grundton verdoppeln, so würde man dadurch eine Verdoppelung des sogen. „Leittones“ (d. h. siebente Stufe der Tonleiter) erhalten, welche gern vermieden wird, da der

Die Oberstimmen bilden mit dem Bafs
im Grundakkord: kleine Terz und verminderte Quinte;
im Sext-Akkord: kleine Terz und grofse Sexte;
im Quart-Sext-Akkord: übermäfsige Quarte und grofse Sexte.

Bei der Auflösung des Sext-Akkordes des verminderten Dreiklanges haben wir eine ähnliche Freiheit, wie beim Quint-Sext-Akkord des kleinen und verminderten Septimen-Akkordes, nämlich:

Die ursprüngliche Quinte darf in den Mittelstimmen aufwärts geführt werden. Wegen dieser doppelten Auflösung verdoppelt man sie auch, aber nur in dieser ersten Umkehrung.

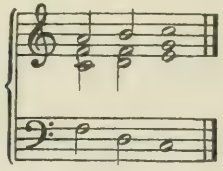
97.



**Der verminderte Dreiklang und seine Umkehrungen sind mit Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.**

Der Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges kann in der Tonleiter aufwärts, No. 64, statt des Dominant-Septimen-Akkordes stehen, wodurch der Schlufs an harmonischer Festigkeit verliert, aber an Stimmführung erheblich gewinnt.

98.



[Die Quinte *f* des verminderten Dreiklangs ist nicht zu verwechseln mit der Septime *f* des Domin.-Sept.-Akkordes. Als Quinte kann das *f* sowohl nach oben wie nach unten weitergeführt werden, als Septime nur nach unten.]

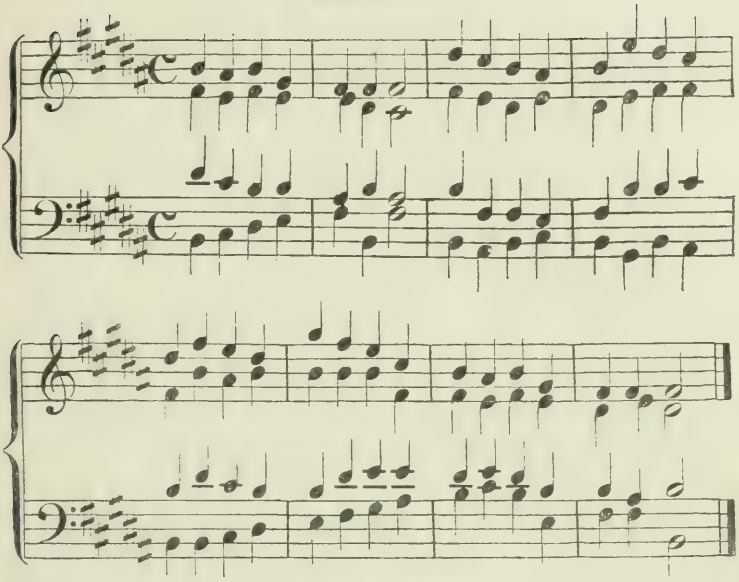
## Zehnte Aufgabe.

**Die folgenden Übungsbeispiele mit Anwendung des verminderten Dreiklanges vierstimmig zu setzen.**

---

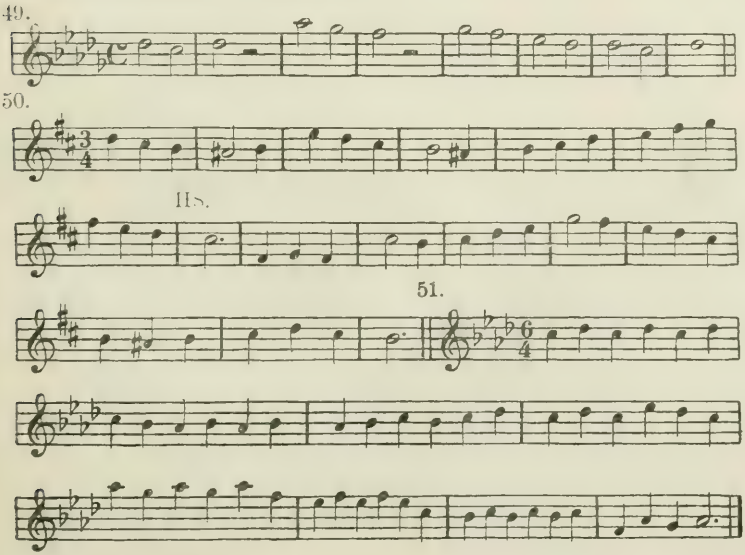
Leitton von Natur eine Fortschreitung nach der Oktave verlangt und auf diese Weise Paralleloktaven entstehen würden. Abgesehen davon wirkt die Verdoppelung des Leittons an und für sich klanglich nicht gut. Natürlich gibt es auch Ausnahmen, wo die Verdoppelung des Leittons zu empfehlen ist. (D. H.)

**Muster 10.**



**Übungsbeispiele.**

**Wie im Muster ist auch hier nur der Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges anzuwenden.**



## § 22.

## Freierer Gebrauch der Akkorde.

Dadurch, dafs der Schüler bisher

den Quart-Sext-Akkord nur unter bestimmten Bedingungen (§ 13, 18),

den Dominant-Akkord und den Nonen-Akkord nur mit streng regelmäfsiger Auflösung,

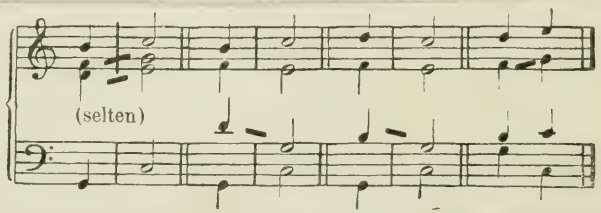
die anderen dissonierenden Hauptakkorde ebenfalls unter bestimmten Beschränkungen

angewendet hat, ist er in den elementaren Gesetzen der Akkordfortschreitung und Tonart hinreichend befestigt, um die folgenden Freiheiten verstehen und anwenden zu können.

1. Die Quinte des Dominant-Septimen-Akkordes kann in allen Stimmen auch stufenweise aufwärts fortschreiten.

2. Zu Gunsten der Vollständigkeit des folgenden tonischen Dreiklanges werden die Intervalle des Dominant-Akkordes in den Mittelstimmen unregelmäfsig aufgelöst, und zwar in denjenigen Ton, der bei ihrer regelmäfsigen Auflösung ausfallen würde.

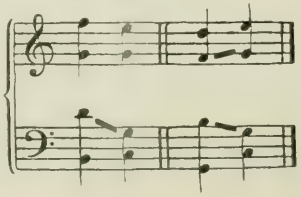
99.




Von diesen Freiheiten findet sich die Aufwärtsfortschreitung der Septime, besonders bei Bach, äufserst selten, die springende Fortschreitung des Leittons bei Bach fast regelmäfsig in den Cadenzen.

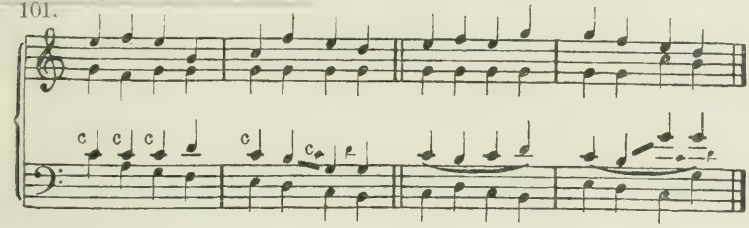
Da die verschiedene Lage der Intervalle eines Akkordes auf die Klangwirkung Einflufs hat, so findet solche unregelmäfsige Auflösung in den Mittelstimmen auch zu Gunsten einer gerade beliebten Akkordlage statt.

100.



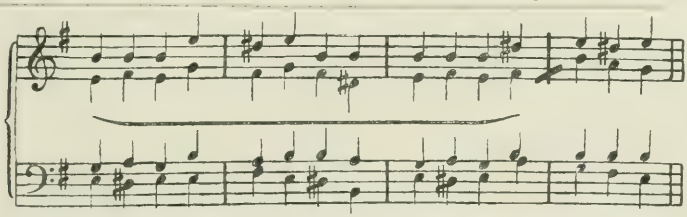
Auch zu Gunsten besserer Stimmführung ist den Mittelstimmen gelegentlich eine unregelmäfsige Auflösung zu gestatten; z. B. um nicht immer auf denselben Ton oder dieselbe melodische Wendung zurückzukommen:

101.



oder um die Stimme nicht immer in derselben Lage zu halten:

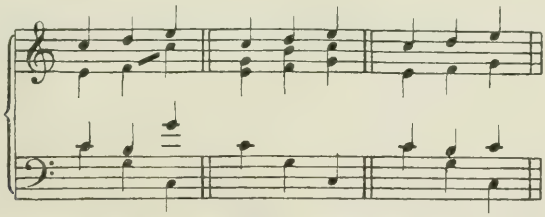
102.



Doch dürfen in solchen Fällen nur die Terz und die Quinte des Dominant-Akkordes sprungweise geführt werden, nicht aber die Septime.

Schlecht: Gut: oder:

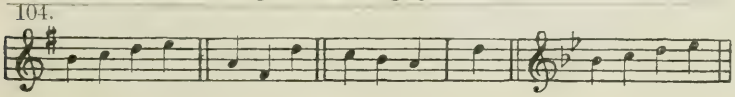
103.

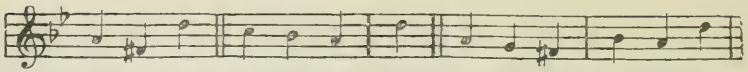


Der Grundton des Dominant-Septimen-Akkordes kann in jeden Ton des folgenden Dreiklanges fortschreiten, wenn dadurch keine anderen Fehler entstehen. S. hier 7, No. 113.

Die Melodie der Oberstimme und das Bedürfnis gleichzeitig guter Stimmführung, besonders des Basses veranlassen dieselben Freiheiten mit denselben Beschränkungen in der Oberstimme. Sind z. B. folgende Wendungen in der gegebenen Melodie zu finden:

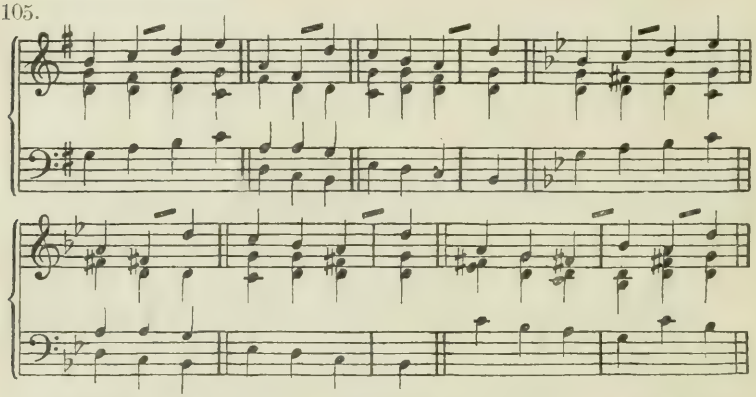
104.





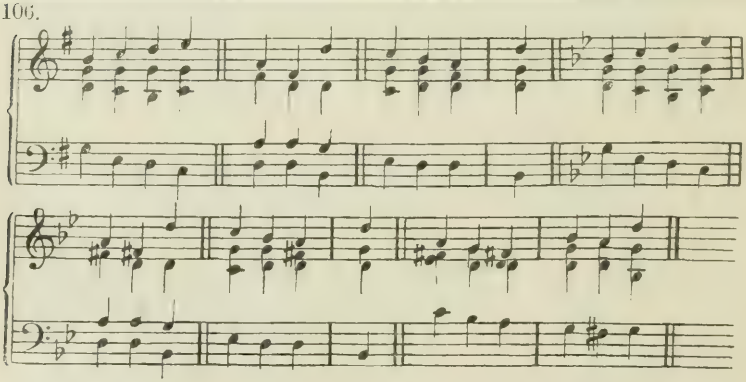
so kann man sie zu Gunsten der Führung des Basses in folgender Art harmonisieren:

105.



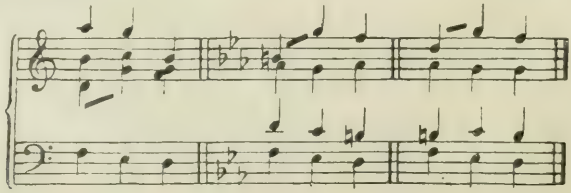
im Vergleich mit welcher regelmäfsige Behandlung in den meisten Fällen schwerfällig erscheinen würde, wie folgende Beispiele zeigen:

106.



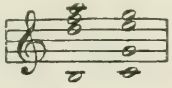
3. Die anderen dissonierenden Hauptakkorde nehmen an denselben Freiheiten teil:

107.



Bei der Auflösung des kleinen und verminderten Septimen-Akkordes brauchen die Meister besonders häufig den Sprung von der Terz derselben in die Quinte des Dreiklanges in den Mittelstimmen.

108.



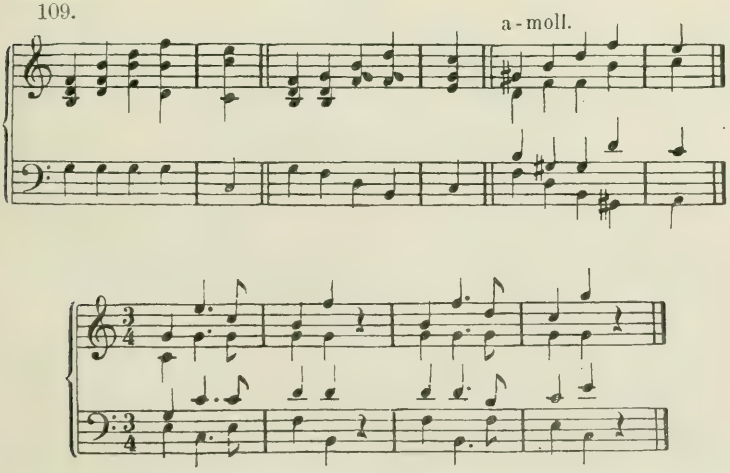
Die None dagegen des Nonen-Akkordes und dasselbe Interval der Tonart als Septime des kleinen und verminderten Septimen-Akkordes werden immer regelmäfsig aufgelöst.

**In der Baſsstimme hat sich der Schüler keine der unter 2 und 3 gegebenen Freiheiten zu gestatten.**

---

4. Diejenigen dissonierenden Hauptakkorde, welche in allen Lagen und Umkehrungen mit gleichem Rechte erscheinen, d. h. der Dominant-Septimen-Akkord, der verminderte Septimen-Akkord und der verminderte Dreiklang, können, bevor sie sich auflösen, ihre Lagen und Umkehrungen wechseln, wofern sich nur die zuletzt auftretende Lage oder Umkehrung in zulässiger Weise auflöst.

109.



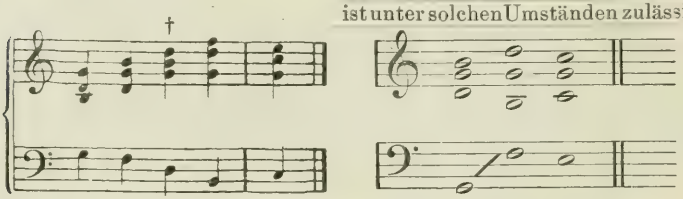

Hierbei kann zu Gunsten der Stimmführung der Oberdominant-Dreiklang statt des Dominant-Septimen-Akkordes eintreten.

5. Die dissonierenden Hauptakkorde einer Tonart können vor ihrer Auflösung untereinander und mit dem Oberdominant-Dreiklang, als Vertreter des Septimen-Akkordes abwechseln, wofern sich nur der zuletzt auftretende in zulässiger Weise auflöst.

Die None des Nonen-Akkordes und die Septime des kleinen Septimen-Akkordes dürfen hierbei nie aufwärts geführt werden.

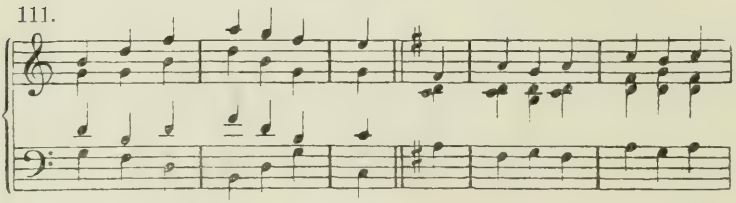
[Auch ein Septimensprung im Bafs ist unter solchen Umständen zulässig.

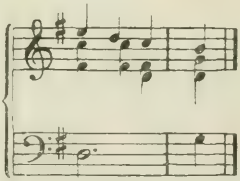
110.



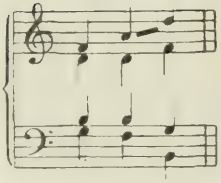
Vgl. S. 20 Fufsnote.]

111.

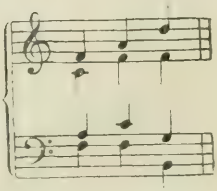




Nicht aber:



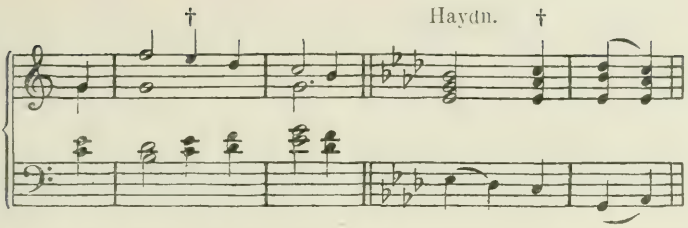
Sondern, wenn diese Melodie gegeben:



Besseres werden die Akkorde des zweiten Kapitels möglich machen.

6. Zu Gunsten der Melodie und Stimmführung kann die Terz des Dreiklanges auch da verdoppelt werden, wo die Auflösung des vorhergehenden Akkordes es nicht notwendig macht.

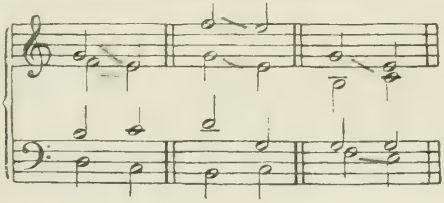
112.




7. Bei der freien Behandlung des Grundtones der Septimen- und Nonen-Akkorde ist die **Regel** zu beobachten, dafs man zwei Stimmen nicht in gerader Bewegung aus der Sekunde in den Einklang, aus der Septime oder None in die Oktave springen lasse

113.

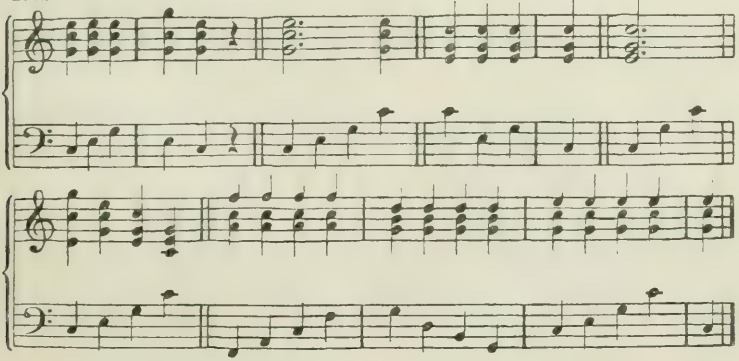
Falsch:



Bei den Meistern sind solche Fortschreitungen seltener als selbst falsche Quinten und Oktaven.

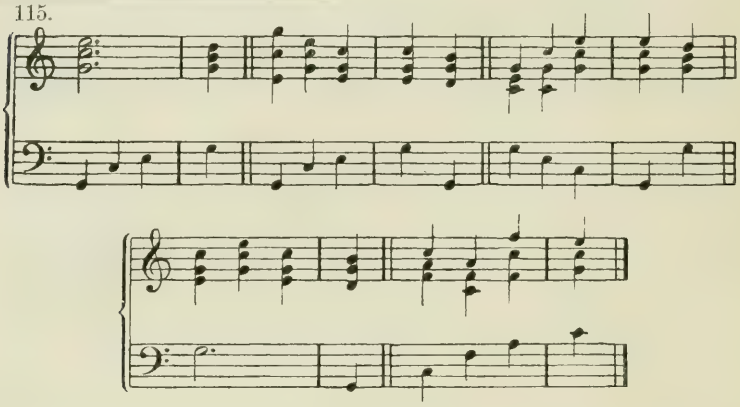
8. Der Quart-Sext-Akkord ist, als Umkehrung des Ober-Dominant-Dreiklanges, in freier Behandlung bei springendem Basse vorgekommen. (Hier 4, 5, No. 110, 111.) Der tonische und Unter-Dominant-Quart-Sext-Akkord nehmen an dieser Freiheit teil, wenn der Bafs sich in den Intervallen dieser Dreiklänge bewegt, wobei auch die Oberstimmen ihre Lage wechseln können,

114.



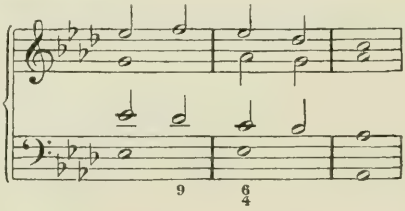
oder wenn die Auflösung des Quart-Sext-Akkordes durch ähnliche akkordische Fortschreitungen in Bafs, Oberstimmen oder allen Stimmen sich verzögert:

115.



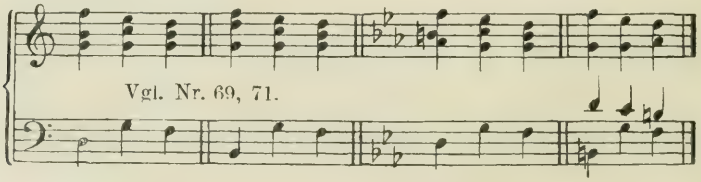
Der Quart-Sext-Akkord kann auf den Nonen-Akkord folgen wie auf den Septimen-Akkord (No. 72).

116.



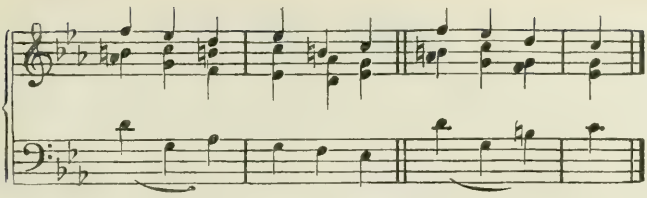

Der Quart-Sext-Akkord tritt auch bei sprungweise einführendem Bafs zwischen dissonierende Hauptakkorde.

117.




Fälle wie diese, wo der Bafs den Quart-Sext-Akkord aufwärts springend erreicht und dann stufenweise abwärts fortschreitet, sind die besten. Weniger gut sind die entgegengesetzten und diejenigen, welche einen durchaus springenden Bafs haben.

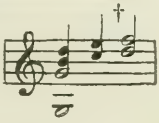
118.



9. Zu Gunsten der Stimmführung können anstatt oder aufser der bereits angeführten Quinte in Dreiklängen, Dominant-Septimen-Akkorden und Nonen-Akkorden gelegentlich ausgelassen werden:

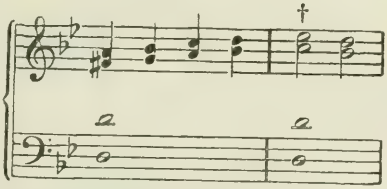
119.

die Terz des Dominant-Septimen-Akkordes,



120.

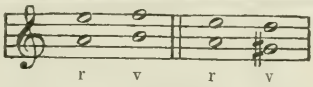
die Terz oder Septime des Nonen-Akkordes,



die Terz oder Quinte des kleinen und verminderten Septimen-Akkordes.

10. **Die Quinten-Fortschreitung**: rein vermindert

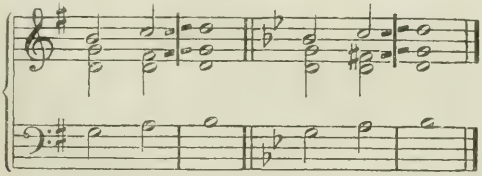
121.




ist überall richtig, doch erregt die aufwärts gerichtete die zu Muster 9 ausgesprochenen Bedenken, welche gleichen Ursprung mit den zu No. 75, S. 45 gegebenen haben.

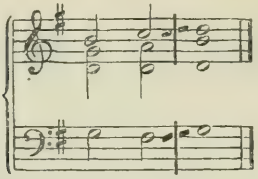
Die Quinten-Fortschreitung: vermindert rein **aufwärts** ist zwischen Oberstimmen alltäglich,

122.



wird aber zwischen Bafs und Oberstimmen

123.

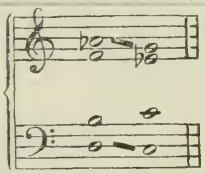


von den klassischen Meistern vermieden, sodafs ihr Vorkommen bei diesen zu den seltensten Ausnahmen gehört, von modernen öfter gebraucht.

Die Quinten-Fortschreitung: vermindert rein **abwärts** wird vermieden und ist zwischen Bafs und Sopran so selten, dafs man sie als unzulässig bezeichnen kann,

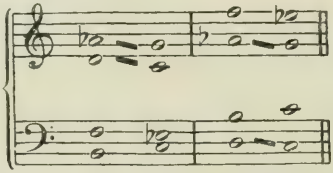
124.

Unzulässig



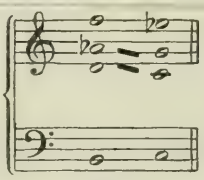
zwischen Ober- und Mittelstimme, sowie Bafs und Mittelstimme zu vermeiden,

125.



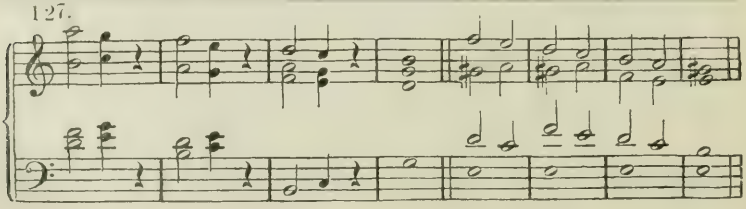
zwischen Mittelstimmen unter sich ausnahmsweise zulässig.

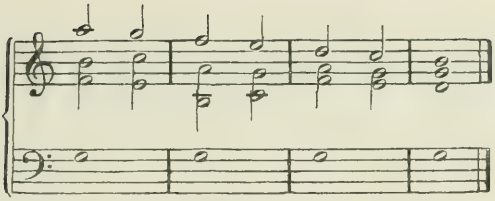
126.



11. Die Septime des kleinen Septimen-Akkordes und die None des Nonen-Akkordes erscheinen ausnahmsweise in der Mittelstimme.

127.





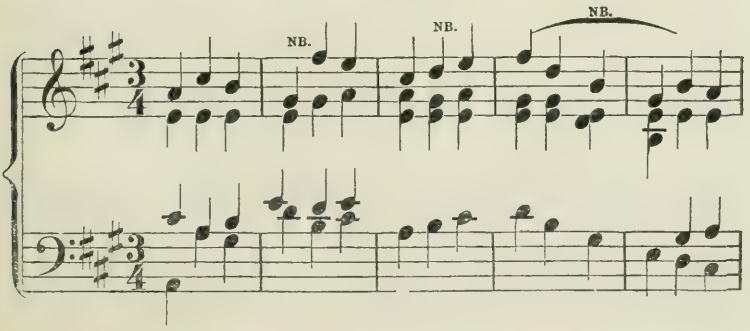
In solchen Fällen sind die nachfolgenden ungewöhnlichen Lagen durch die vorhergehenden gewöhnlichen eingeführt.

Alle diese Freiheiten gehören wegen ihrer Alltäglichkeit schon in diesen ersten Abschnitt der Kompositionslehre und leuchten dem Schüler, zumal er sie aus seinem praktischen Musiktreiben längst kennt, sofort ein. Ihre Anwendung an der rechten Stelle hängt natürlich von dem durch die bisherigen Übungen erheblich gestärkten musikalischen Urteil des Schülers ab.

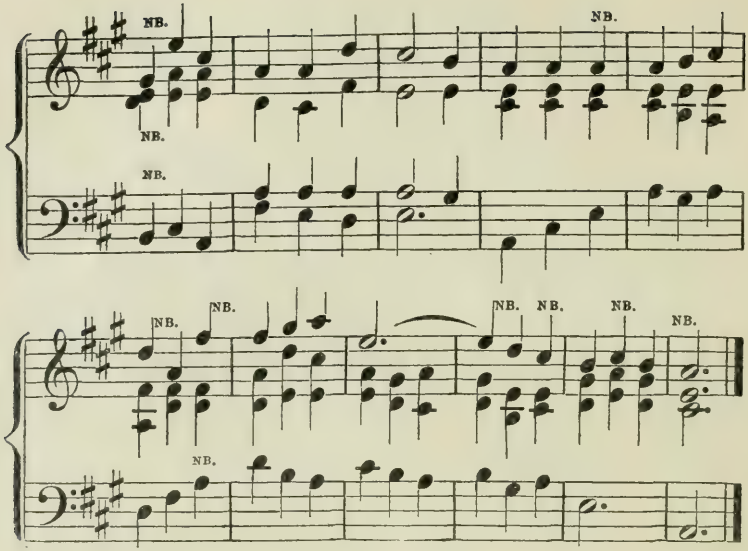
## Elfte Aufgabe.

**Die folgenden Melodien in Dur und Moll mit den sieben Hauptakkorden der Tonart und ihren Umkehrungen, unter gelegentlicher Anwendung der zuletzt gewährten Freiheiten im Gebrauch derselben, vierstimmig zu setzen.**

**Muster 11.**[1])



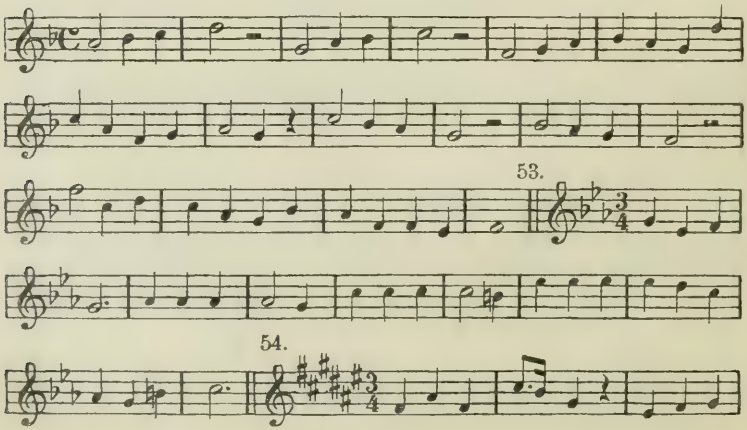

1) NB. bezeichnet hier immer eine Stelle, wo eine der oben mitgeteilten Freiheiten zur Anwendung gekommen ist.

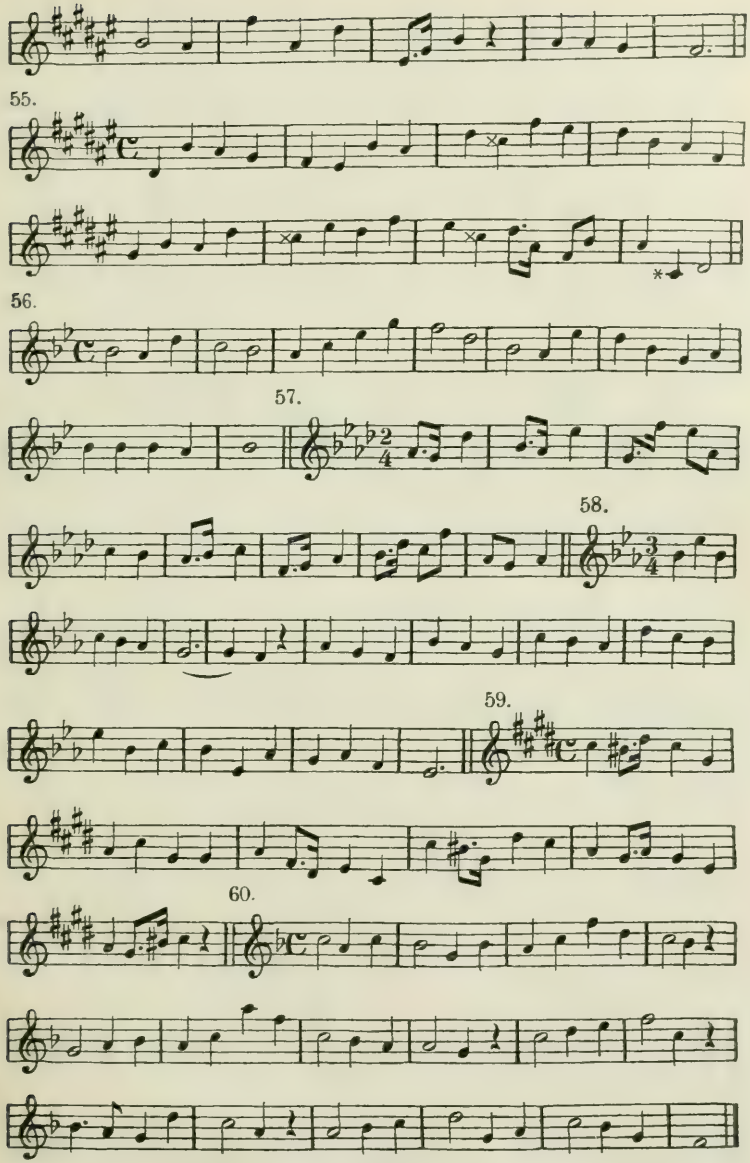



**Übungsbeispiele.**

Das Bestreben des Schülers mufs dahin gehen, einen wohlklingenden, womöglich ausdrucksvollen Satz herzustellen, nicht aber, wo es nicht ausdrücklich verlangt ist, die zuletzt gegebenen Mittel möglichst viel anzuwenden. Die Übungsbeispiele sind so eingerichtet, dafs er ohnehin dazu gezwungen wird.

52.




55.
56.
57.
58.
59.
60.

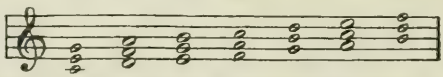
# Die Nebenakkorde der Tonart.

## § 23.

### Die großen und kleinen Nebendreiklänge.

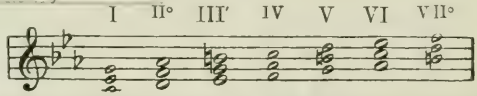
Errichten wir auf jedem Tone der Tonleiter einen Dreiklang,[1])

128.




so erhalten wir in Dur aufser den uns bekannten vier Hauptdreiklängen drei kleine Dreiklänge auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe; in Moll

129.



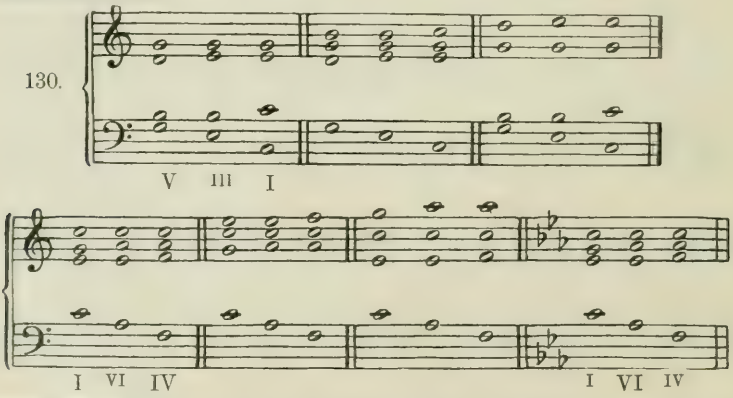

aufser den Hauptdreiklängen einen verminderten Dreiklang auf der zweiten, einen übermäfsigen Dreiklang auf der dritten und einen grofsen Dreiklang auf der sechsten Stufe.

Von diesen Dreiklängen werden die grofsen und kleinen als selbständige Akkorde gebraucht. Wir haben also in Dur drei, in Moll einen neuen Akkord gewonnen. (Die Dreiklänge auf der zweiten und dritten Stufe in Moll werden später berücksichtigt.)

I. Die Nebendreiklänge dienen innerhalb der Tonart zur Vermittlung zwischen Hauptdreiklängen, mit denen sie je zwei Töne gemeinschaftlich haben:

Zwischen Oberdominante und Tonika, zwischen Tonika und Unterdominante.

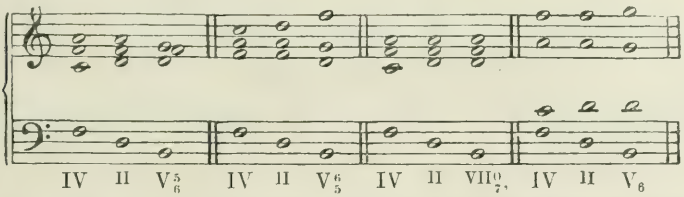
130.




1) Es ist praktisch und übersichtlich die grofsen Dreiklänge mit grofsen, die kleinen mit kleinen römischen Ziffern zu bezeichnen, für die verminderten der kleinen Ziffer eine °, für die übermäfs. der grofsen Ziffer ein ' beizufügen. S. o. No. 128 u. 129. (D. H.)

Auch zwischen Hauptdreiklang und dissonierendem Hauptakkord vermittelt der Nebendreiklang unter gleichen Umständen, wobei auch wieder der Dominant-Dreiklang den dissonierenden Hauptakkord vertreten kann:

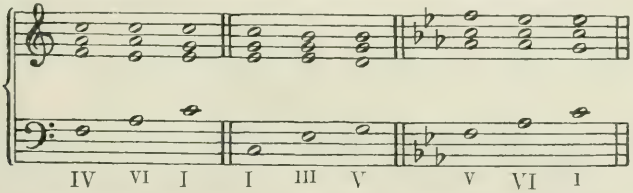
131.




Alle diese Vermittelungen geschehen durch einen terzweise abwärts fortschreitenden Bafs. Die Umkehrung der Terzfortschreitung in eine Sextfortschreitung ist im allgemeinen zu vermeiden, weil sie dem Begriffe des Vermittelns dadurch widerspricht, dafs sie über das Ziel hinausspringt.

Die Verbindung der Akkorde in umgekehrter Richtung, Unterdominante mit Tonika, Tonika mit Oberdominante:

132.




hat nicht den Charakter der Vermittelung, sondern wirkt befremdend, weil der Ton, welcher im Bafs entschieden als Terz auftritt, von den anderen Stimmen dieser seiner Natur zuwider als Grundton behandelt wird. Wo übrigens das Befremdende am Platze ist, gewinnt eine solche Akkordverbindung Berechtigung. (Vgl. des Verf. „Partiturstudium, Modulation", No. 553, Schubert.)

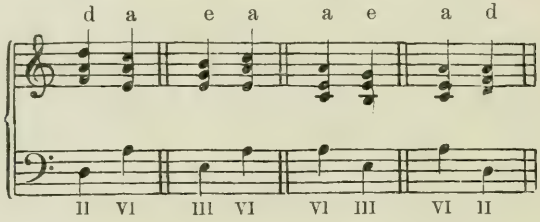
Aufser in der überall zu findenden vermittelnden Stellung werden Nebendreiklänge mit Vorliebe in feierlichen Gesängen, die an den alten Kirchenstil erinnern sollen, gebraucht, von Händel und Bach teils in diesem Sinne, teils auf Veranlassung der Stimmführung, in der Haydn-Mozart-Beethoven-Periode seltener, weil die Komponisten derselben sich mehr an die Hauptakkorde hielten und die harmonische Mannigfaltigkeit mehr in der Modulation suchten, von modernen Komponisten aller Nationen mit Vor-

liebe, um einer von der Einfachheit der Natur entfernteren Gefühlsweise durch Abschweifung von der Tonika entsprechenden Ausdruck zu geben. Zahlreiche Beispiele in des Verf. „Lexikon der musikalischen Harmonien“ unter r 5 g 3 k 3 S. 24 ff.

II. Unter sich und mit den Hauptakkorden durch einen gemeinschaftlichen Ton verbunden.

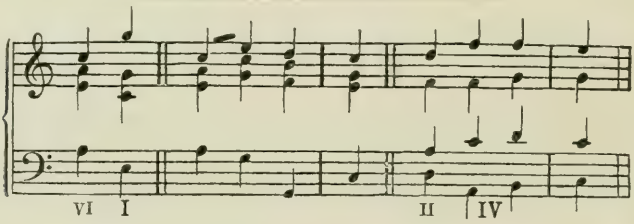
Einen Ton unter sich gemeinschaftlich haben die Nebendreiklänge, welche, als tonische Dreiklänge aufgefafst, verwandten Tonarten angehören, z. B. in C-dur der A-moll-Dreiklang und der E-moll-Dreiklang, der A-moll-Dreiklang und der D-moll-Dreiklang,

133.



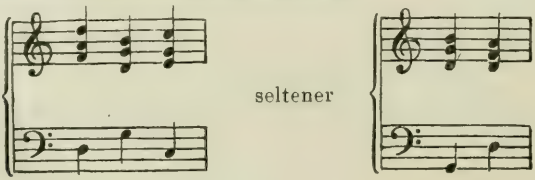

III. In eine Umkehrung des Hauptdreiklanges so fortschreitend, dafs wenigstens eine Stimme springt, wobei auch die Dreiklangsfolgen, denen ein terzenweise steigender Bafs zu Grunde liegt (No. 132), ihren unbestimmten Charakter verlieren.

134.



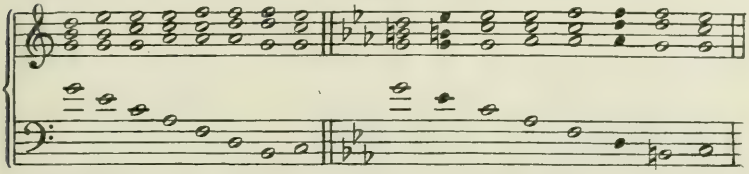

Der Dreiklang auf der Sekunde verhält sich zum Oberdominant-Dreiklang genau wie der Unterdominant-Dreiklang (§ 8). Er geht ihm unter denselben Bedingungen voran, folgt ihm jedoch nur selten. ($^{II}$, V, I = IV, V, I. V, $^{II}$ = V, IV.)

135.



**Als fördernde Klavierübung in allen Tonarten** und Vorbereitung der zwölften Aufgabe bringt der Bafs des folgenden Beispieles die Haupt- und Nebendreiklänge in beliebiger Lage der Oberstimmen und enger oder weiter Harmonie zum Vorschein. Er beginnt mit dem Oberdominant-Dreiklang. In Moll können wir uns seiner vorläufig nicht bedienen, weil wir daselbst mit den Nebendreiklängen II und III noch nichts anzufangen wissen.

136. Moll.



Die **Cadenz** (No. 58) läfst sich durch Einschaltung des Neben-Dreiklanges VI an zweiter Stelle, zwischen Tonika und Unterdominante, erweitern und **ist so in Dur und Moll zu spielen.**

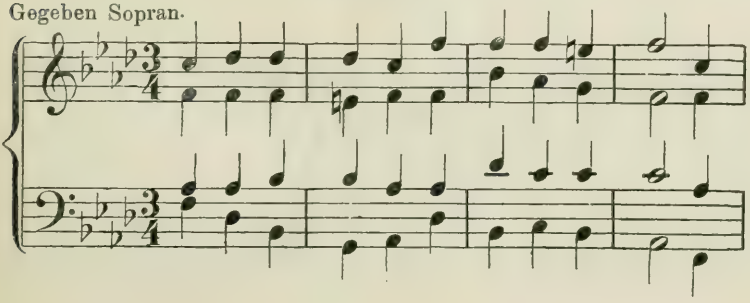
## Zwölfte Aufgabe.

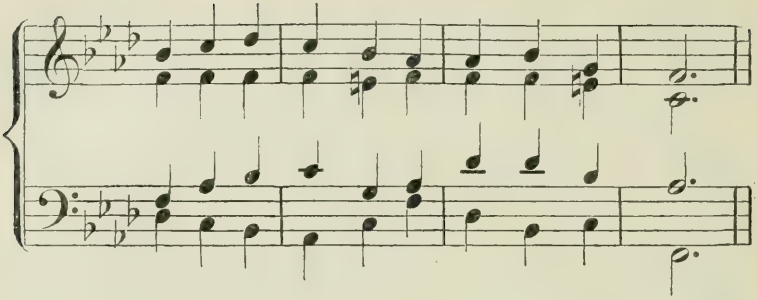
**Die folgenden Melodien und Bässe sind mit Anwendung der Grundakkorde der Nebendreiklänge vierstimmig zu setzen.**

Bei Bearbeitung der Bässe sehe man vorzugsweise auf eine gut melodische Führung der Oberstimme.

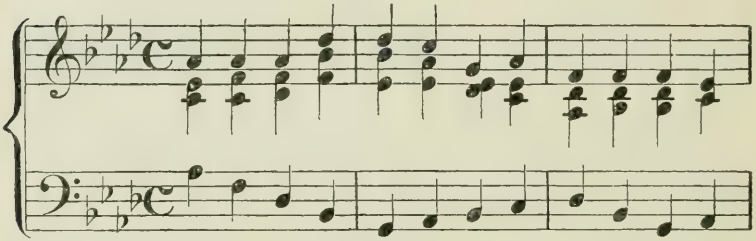
**Muster 12.**

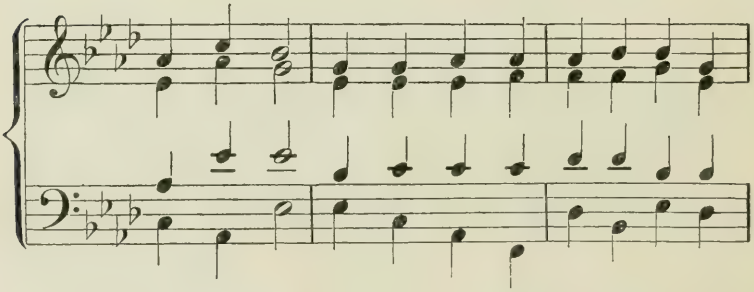
Gegeben Sopran.

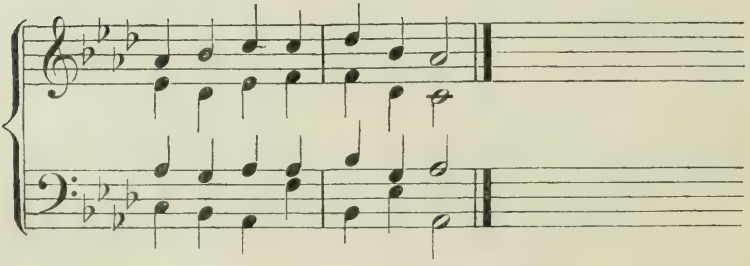




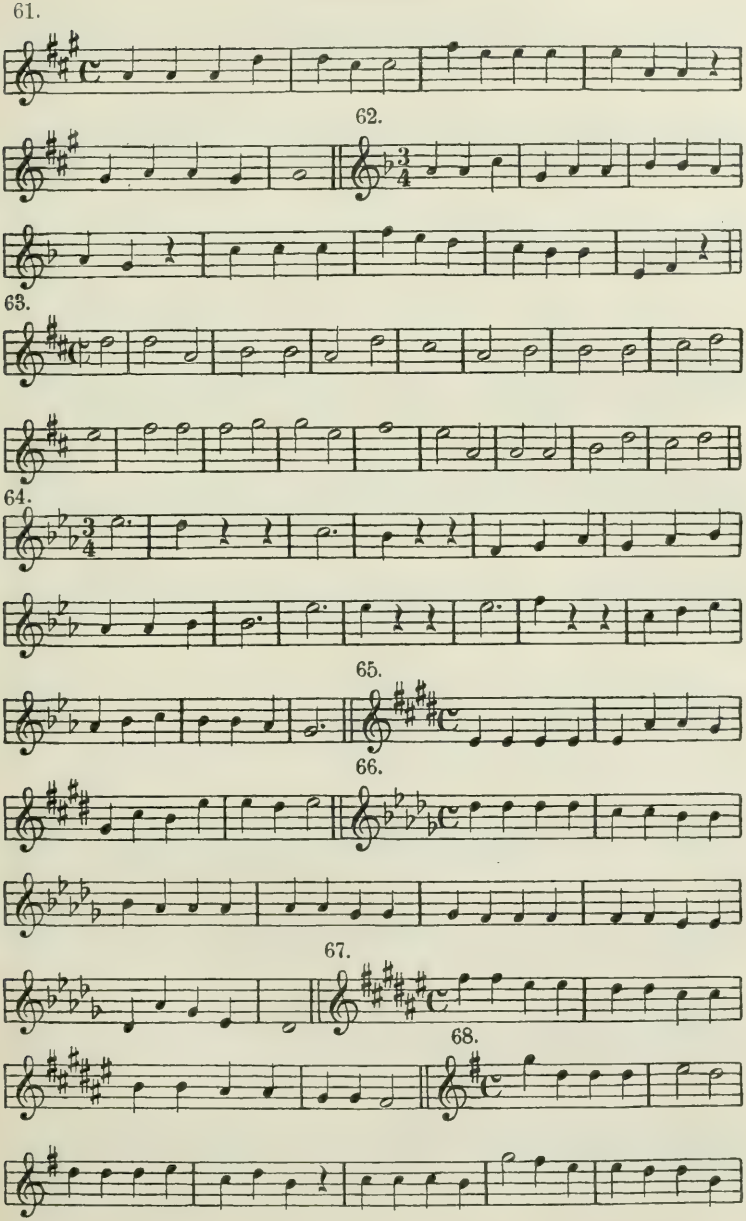
Gegeben Bafs.

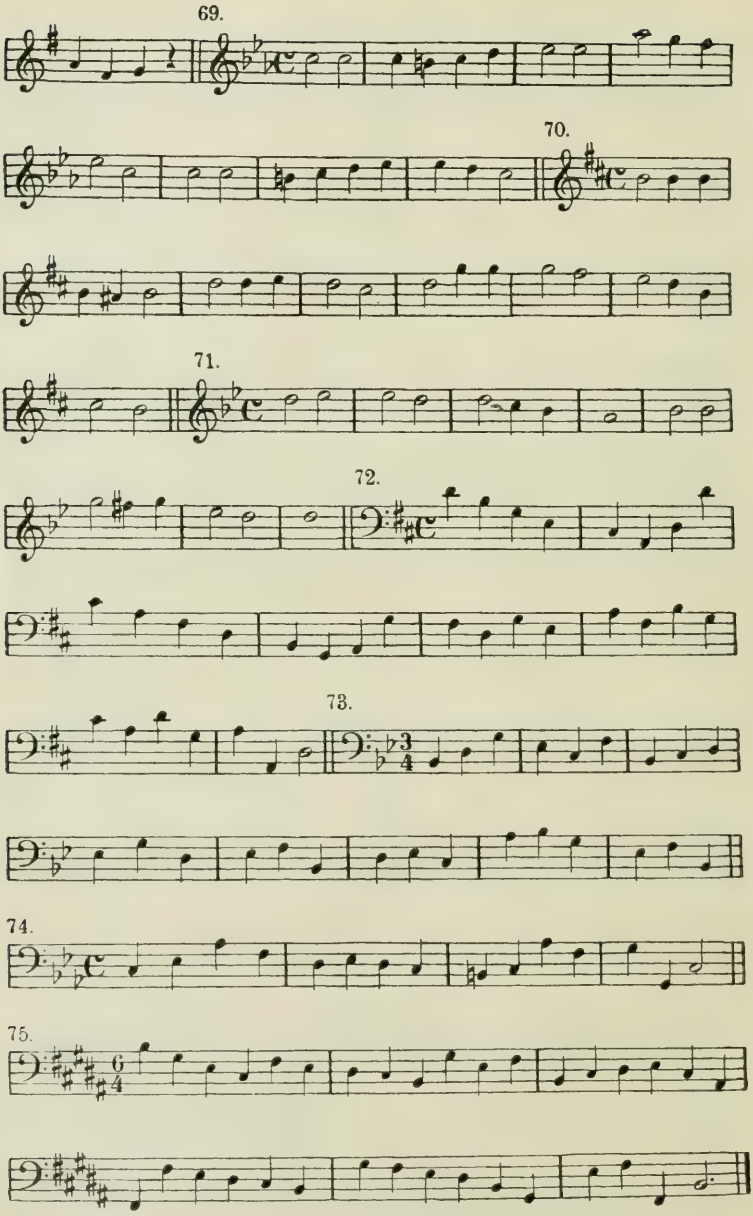






**Übungsbeispiele.**



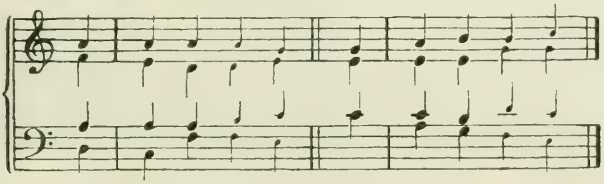

69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.

§ 24.

## Die Umkehrungen der Nebendreiklänge.

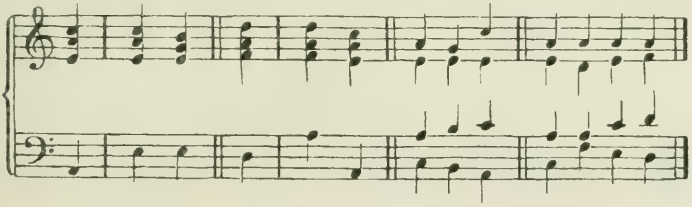
Beim Gebrauch des Sext-Akkordes der Nebendreiklänge hat sich der Schüler für jetzt auf solche Fälle zu beschränken, die bei guter Stimmführung durch Verwandtschaft der Akkorde (S. 65, II.) gerechtfertigt sind:

137.



Der Gebrauch des Quart-Sext-Akkordes dieser Dreiklänge ist auf das Strengste an die § 13 gegebenen Regeln gebunden.

138.



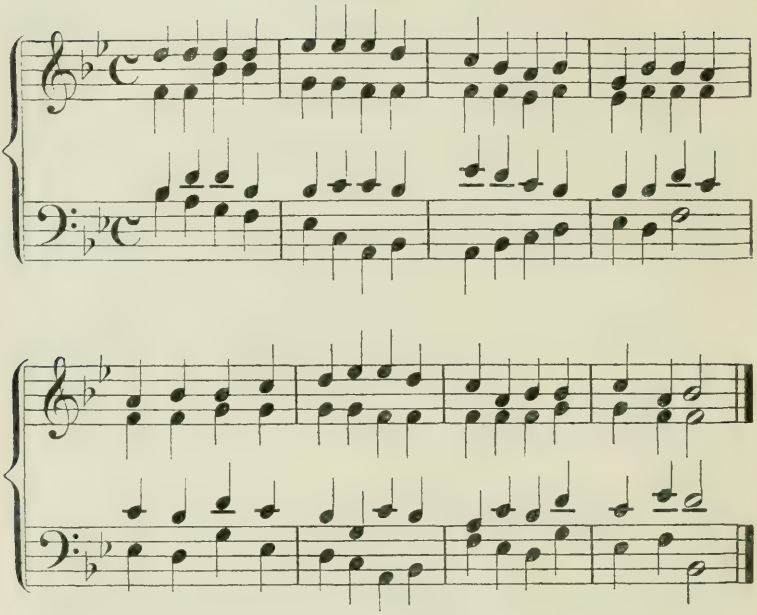
Die unmittelbare Folge zweier Quart-Sext-Akkorde ist unter allen Umständen unzulässig.

Die Forderung gemeinschaftlicher Töne bleibt natürlich für den Gebrauch der Umkehrungen bestehen.

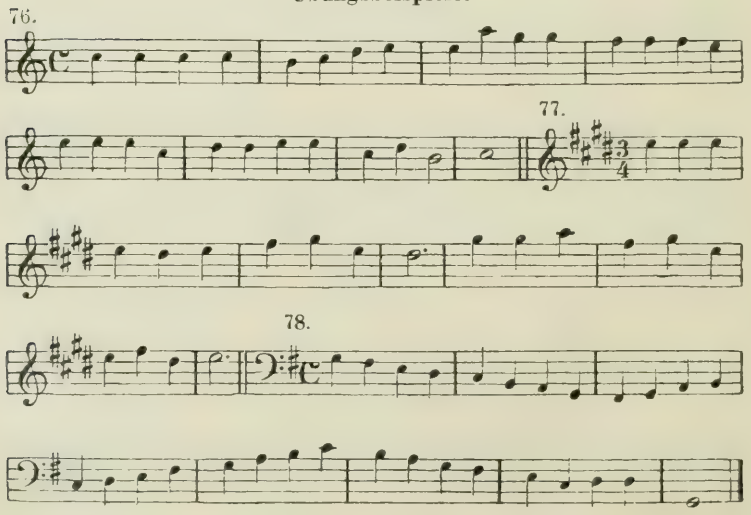
## Dreizehnte Aufgabe.

**Die unten folgenden Übungsbeispiele und einige der zur vorigen Aufgabe gegebenen Melodien sind mit diesen Umkehrungen zu bearbeiten.**

**Muster 13.**



**Übungsbeispiele.**

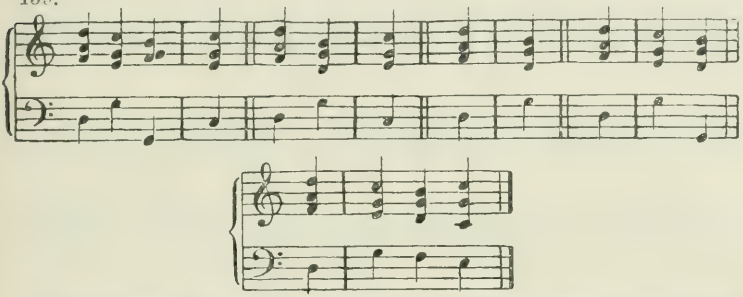


## § 25.

## Der Nebendreiklang auf der zweiten Stufe in Dur und Moll.

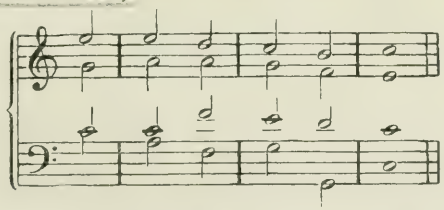
Der Dreiklang auf der zweiten Stufe bedarf noch besonderer Beachtung. Er tritt nämlich, wenn Melodie oder Stimmführung dazu Veranlassung gibt, bei Ganzschlüssen, Halbschlüssen und ähnlichen Wendungen als Stellvertreter der Unterdominante auf.

139.



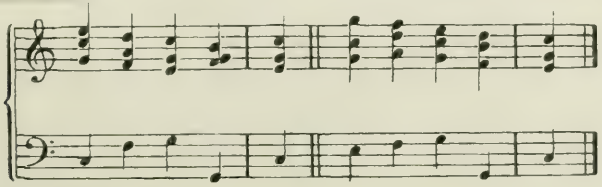
Besonders gilt dies vom Sext-Akkord (der ersten Umkehrung, wo die Unterdominante der Tonart im Basse liegt), der weit häufiger als der Grundakkord in dieser Weise zur Anwendung kommt. Da er den Unterdominant-Dreiklang also vertritt, verdoppelt er auch unbedenklich den Bafs, die Terz des Grundakkordes, als den eigentlichen Grundton.[1])

140.



Auf den tonischen Dreiklang folgt er in dieser Bedeutung unmittelbar, obgleich er mit demselben keine gemeinschaftlichen Töne hat.

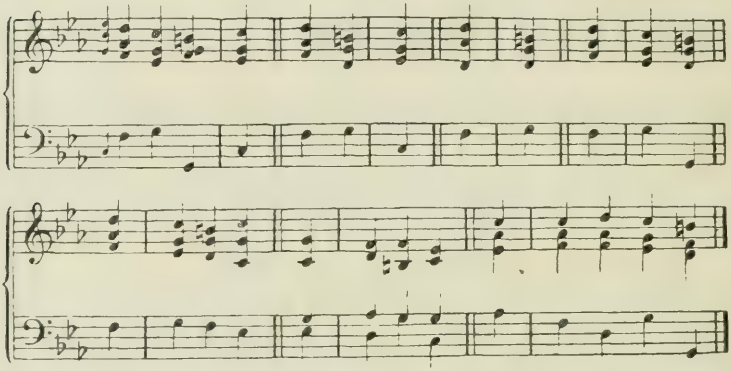
141.



1) Vgl. Fufsnote zu S. 27.

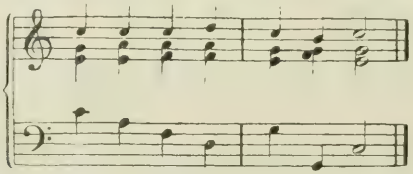
Der verminderte Dreiklang auf der zweiten Stufe der Moll-Tonart nimmt an dieser Behandlung in ganzer Ausdehnung teil, nur dafs sein Grundakkord seltener vorkommt, als der des kleinen Nebendreiklanges auf der zweiten Stufe der Dur-Tonart. Doch ist derselbe nicht ausgeschlossen, sondern, wo er durch gute Stimmführung herbeigeführt ist, berechtigt:

142.



Der Grundakkord II. kann in der Cadenz auch auf die Unterdominante folgen; seltener nur geht er ihr voran.

143.

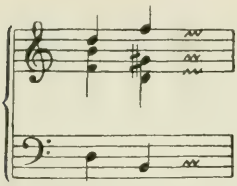


**Cadenzen mit diesem Akkorde sind in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.**

Der Quart-Sext-Akkord des Dreiklanges auf der Sekunde kommt in gleicher Bedeutung nur ausnahmsweise vor und ist hier schon durch das Verbot der Aufeinanderfolge von zwei Quart-Sext-Akkorden in der Anwendung beschränkt.

Da der verminderte Nebendreiklang II in Moll, obwohl Dissonanz, nicht, wie der dissonierende Hauptakkord VII, an bestimmte Auflösung der einzelnen Töne gebunden ist, kann er auch in einen anderen dissonierenden Hauptakkord als den Dominant-Akkord fortschreiten.

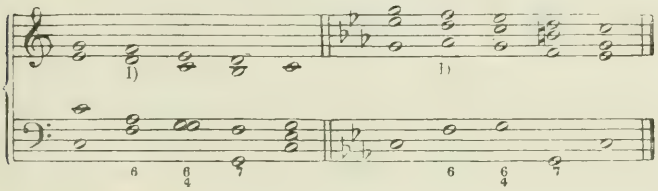
144.



Für die Harmonie der Tonleiter in Dur und Moll abwärts ergibt sich aus dem Gebrauch der Nebendreiklänge folgende durch stufenweise Fortschreitung glattere Bildung des Schlusses.

(§ 22,2)

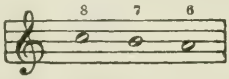
145.




## § 26.

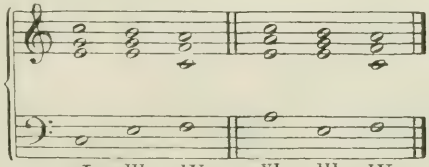
## Der Nebendreiklang auf der dritten Stufe der Dur-Tonart.

Der Nebendreiklang auf der dritten Stufe der Dur-Tonart wird in eigentümlicher Weise als Harmonie zur absteigenden Septime der Tonleiter gebraucht.




Er tritt hier nämlich gleichsam durchgehend zwischen die Dreiklänge der Tonika und Unterdominante, obgleich er mit dem der Letzteren keine gemeinschaftlichen Töne hat. An Stelle des Dreiklangs der Tonika findet sich auch der der Untermediante (sechsten Stufe).

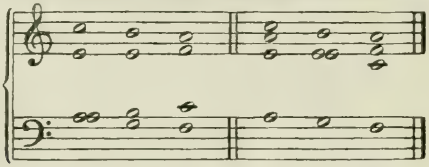
146.




1) Beispiel für Terzverdopplung im Sext-Akkord, vgl. Fufsnote zu S. 27.

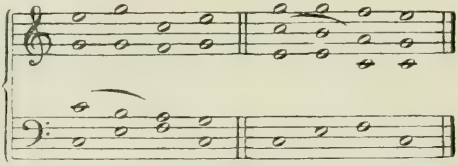
Seine erste Umkehrung nimmt an dieser Behandlung teil, doch nur bei stufenweiser Fortschreitung des Basses.

147.



Die Tonleiterfortschreitung kann sich dabei auch in einer Mittelstimme befinden.

148.

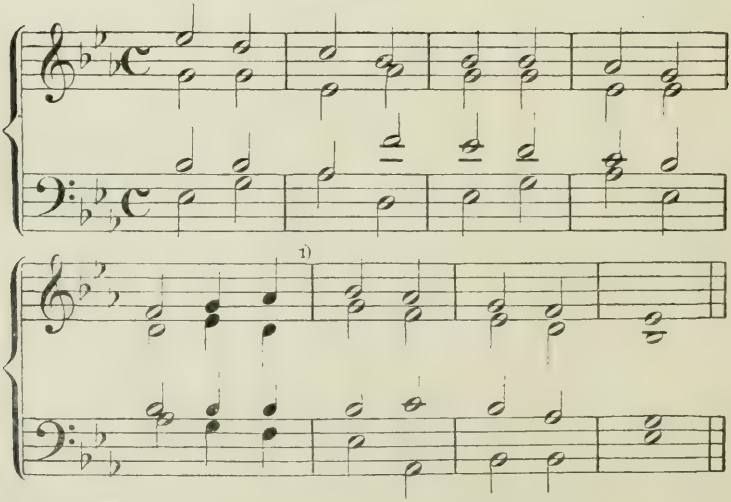


**Mit diesen Fortschreitungen sind Dur-Tonleitern abwärts zu spielen.**

## Vierzehnte Aufgabe.

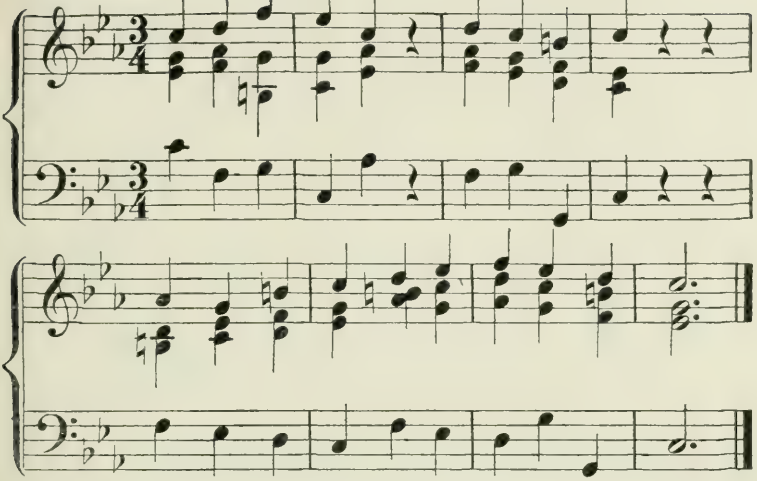
**Die folgenden Übungsbeispiele geben Gelegenheit zur Anwendung des in den beiden letzten Paragraphen Mitgeteilten.**

**Muster 14.**



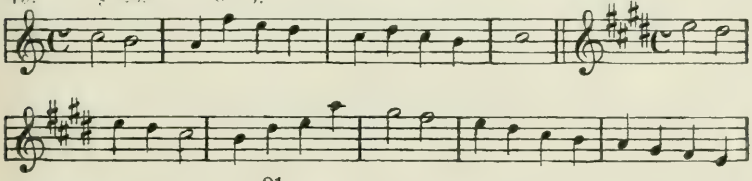

1) Ausnahmsweise Fortführung der Septime nach oben.

*Poco Allegro.*

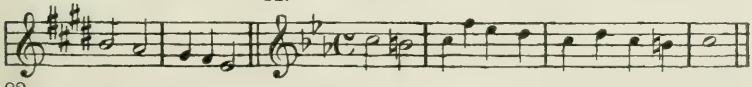


**Übungsbeispiele.**

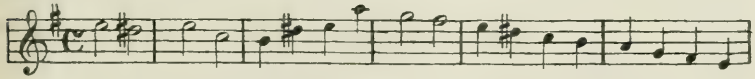
79. § 26. § 25. 80.



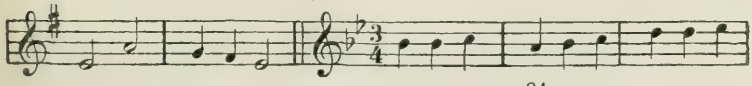
81.



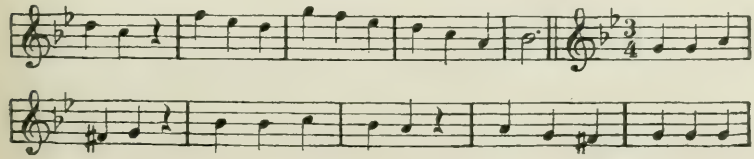
82.

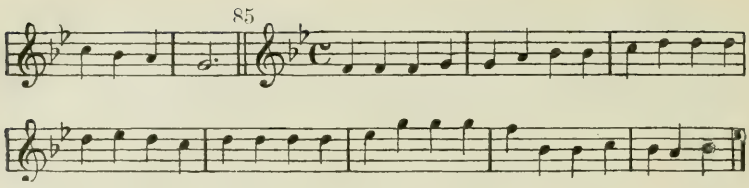


83.



84.





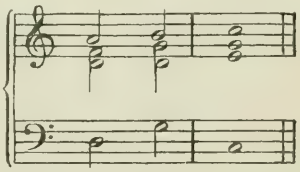

## § 27.

## Andere Freiheiten der Nebendreiklänge.

Da die Nebendreiklänge ihre Zugehörigkeit zur Tonart zwar nicht so bestimmt wie die Hauptakkorde ausdrücken, aber doch nicht ganz verleugnen, so gehen sie mit diesen noch einige Verbindungen ohne gemeinschaftliche Töne ein, welche durch Stimmführung gerechtfertigt sind und häufig vorkommen.

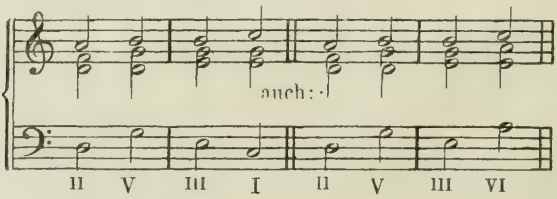
Folgt der Dominant-Dreiklang auf den Nebendreiklang II, so folgt auf jenen meistens der tonische Dreiklang. (S. 72, No. 135.)

149.



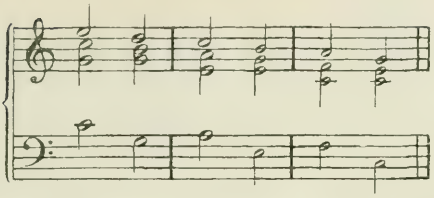
Hier erlaubt man sich nun zwischen Dominante und Tonika die Einschaltung des Nebendreiklanges III unter der Bedingung, dafs die Quinte desselben, weil sie vorher Leitton war, stufenweise aufwärts in die Tonika fortschreite.

150.




Analog der Fortschreitung VI, III, IV (No. 146, 147) erlaubt man sich in Dur auch die Fortschreitung I, V, VI.

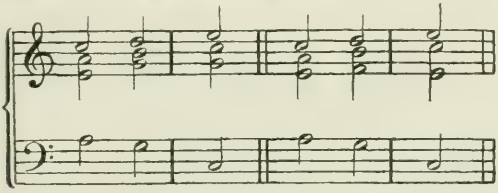
151.



Nicht aber in Moll wegen der übermäfsigen Sekunde.

Auch die Fortschreitung $^{VI}$, V kommt in Dur bei Gegenbewegung der Oberstimme vor, in welchem Falle der Septimen-Akkord den Dominant-Dreiklang vertreten kann.

152



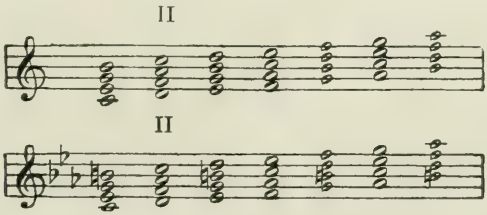
Von diesen Freiheiten ist dem Schüler gestattet in den Übungsbeispielen zur folgenden Aufgabe behutsamen Gebrauch zu machen. (Vgl. auch Fufsnote zu § 12, S. 28.)[1])

## §. 28.

## Der Neben-Septimen-Akkord auf der zweiten Stufe.

Errichtet man auf allen Stufen der Tonleiter Septimen-Akkorde, so erhält man, aufser den beiden Hauptakkorden, fünf Neben-Septimen-Akkorde,

153.




von denen wir den einen auf der zweiten Stufe schon jetzt in unsere Arbeiten aufnehmen, die anderen aber späterer Belehrung überlassen müssen (§ 67).

1) Vgl. Nachtrag S. 232.

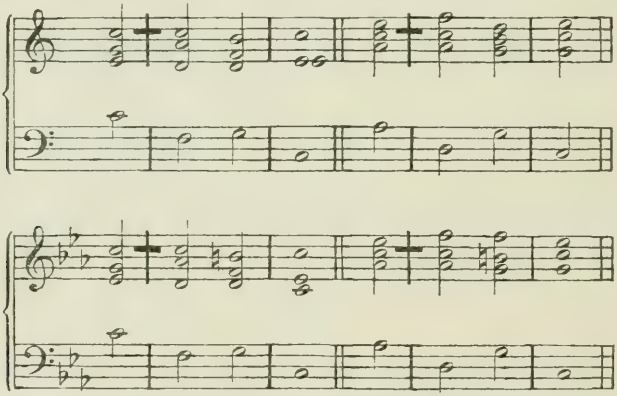
Der Neben-Septimen-Akkord auf der zweiten Stufe in Dur hat kleine Terz, reine Quinte und kleine Septime, in Moll: kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Septime.

Er tritt, gleich dem Nebendreiklang auf der zweiten Stufe, als Vertreter des Unter-Dominant-Dreiklanges bei Kadenzen und derartigen Wendungen auf, und zwar ebenfalls und aus gleichen Gründen vorzugsweise in der ersten Umkehrung.[1])

Die Septime dieses Akkordes, der Grundton der Tonart, soll vorbereitet d. h. im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme schon vorhanden sein.

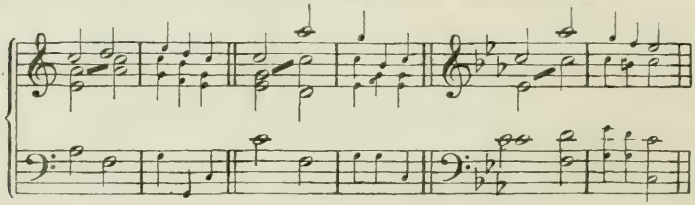
Einführung des Neben-Septimen-Akkordes.

154.



Doch genügt es, wo sich dies nicht mit den Anforderungen der Melodie, Stimmführung und Harmonie vereinigen läfst, dafs sie überhaupt im vorhergehenden Akkorde enthalten war.

155.

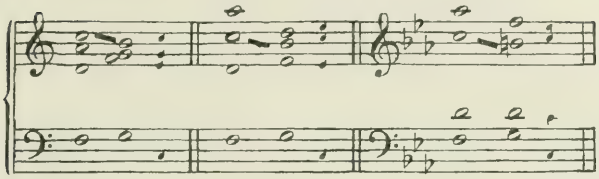


Bei der Fortschreitung in den Dominant-Akkord, sei es Dreiklang oder Septimen-Akkord, mufs die Septime des Neben-Septimen-Akkordes stufenweise abwärts in die Terz des Dominant-Akkordes (den Leitton) gehen.

1) Wie im Dominant-Septimen-Akkord wird auch hier häufig die Quinte ausgelassen und dafür der Grundton verdoppelt. Vgl. S. 38.

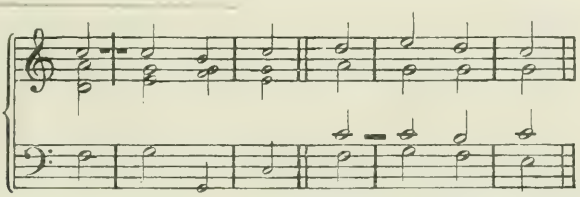
Auflösung des Neben-Septimen-Akkordes.

156.



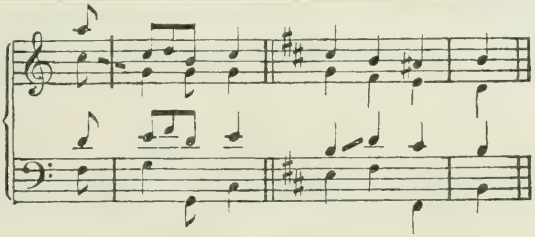
Bei der Fortschreitung in den Quart-Sext-Akkord bleibt sie in derselben Stimme liegen.

157.



Doch darf sie gelegentlich aus einer Stimme in die andere übergehen.

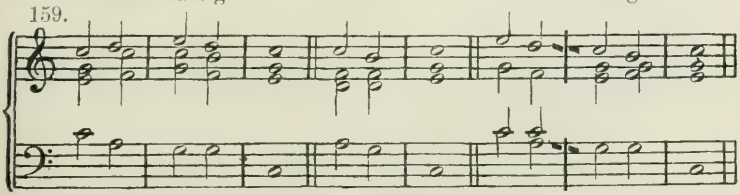
158.



Von den beiden noch unerwähnten Umkehrungen unseres Akkordes ist der Terz-Quart-Akkord zulässig, wenn durch seinen Gebrauch keine parallele Quartenfortschreitung zwischen dem Bafs und einer andern Stimme entsteht,

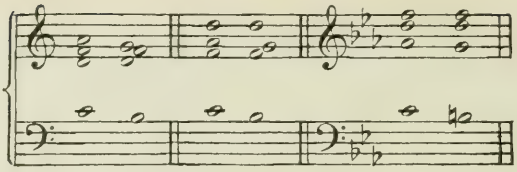
Zulässig. Unzulässig.

159.



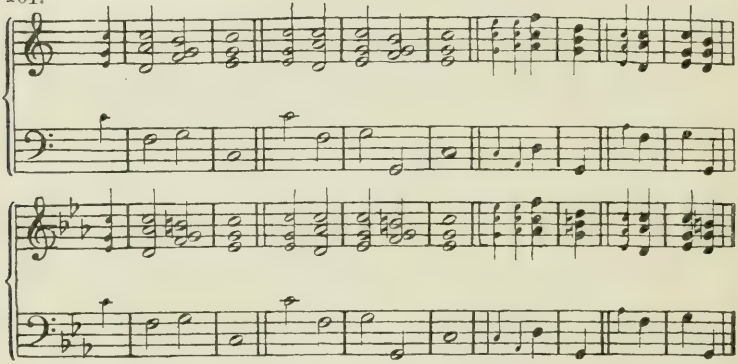
der Sekund-Akkord nur dann, wenn sich der Bafs unmittelbar und vollkommen regelmäfsig eine Stufe abwärts in den Leitton auflöst, wie hier bei der Auflösung in den Quint-Sext-Akkord.

160.



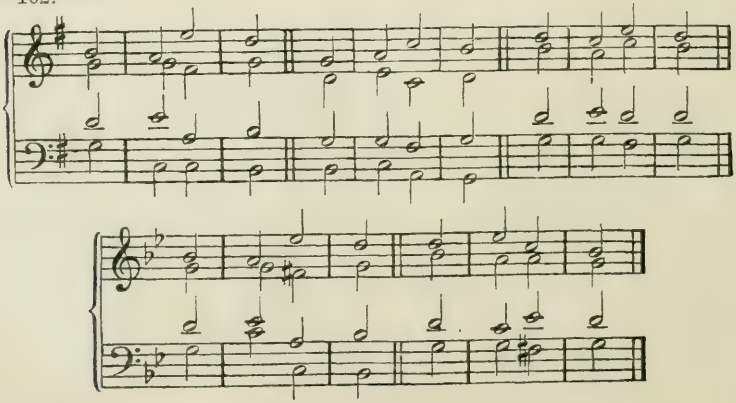
**Ganz- und Halbschlüsse mit dem Neben-Septimen-Akkord sind mit verschiedenen Lagen der Oberstimmen in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.**

161.



Wie der Nebendreiklang auf der zweiten Stufe in Moll, kann auch der Neben-Septimen-Akkord in Dur und Moll trotz seines dissonierenden Charakters in andere dissonierende Hauptakkorde als den Dominant-Akkord fortschreiten, wobei sich die Septime des Neben-Septimen-Akkordes regelmäfsig stufenweise abwärts auflöst.

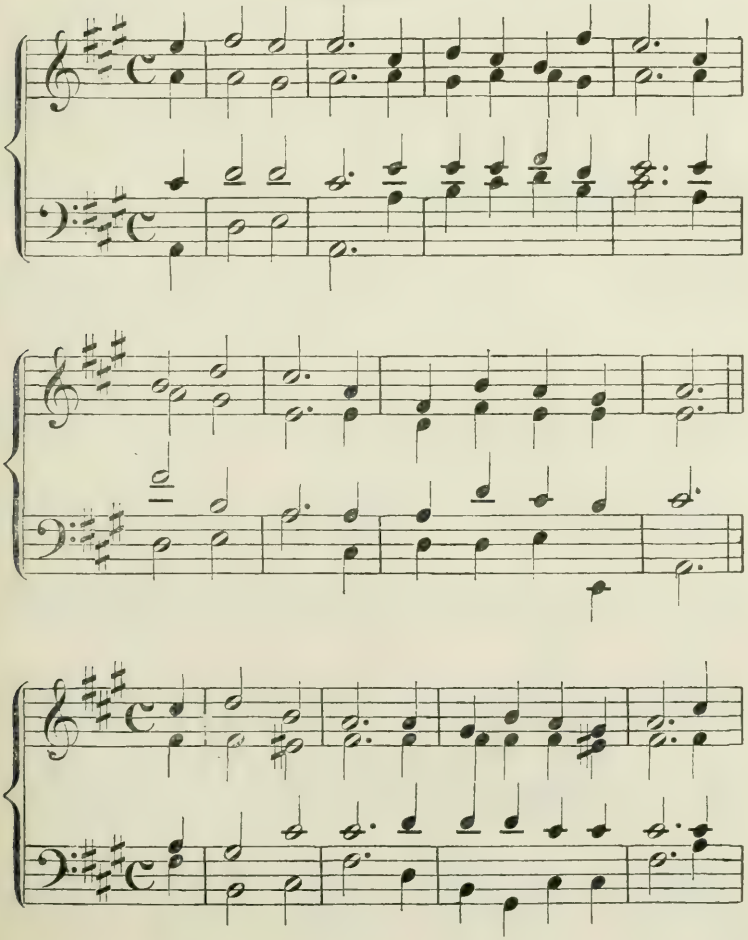
162.

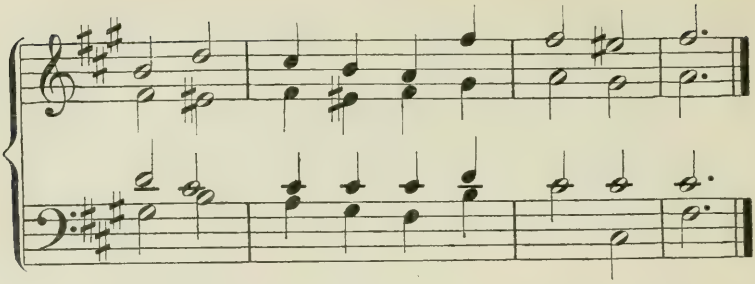


## Fünfzehnte Aufgabe.

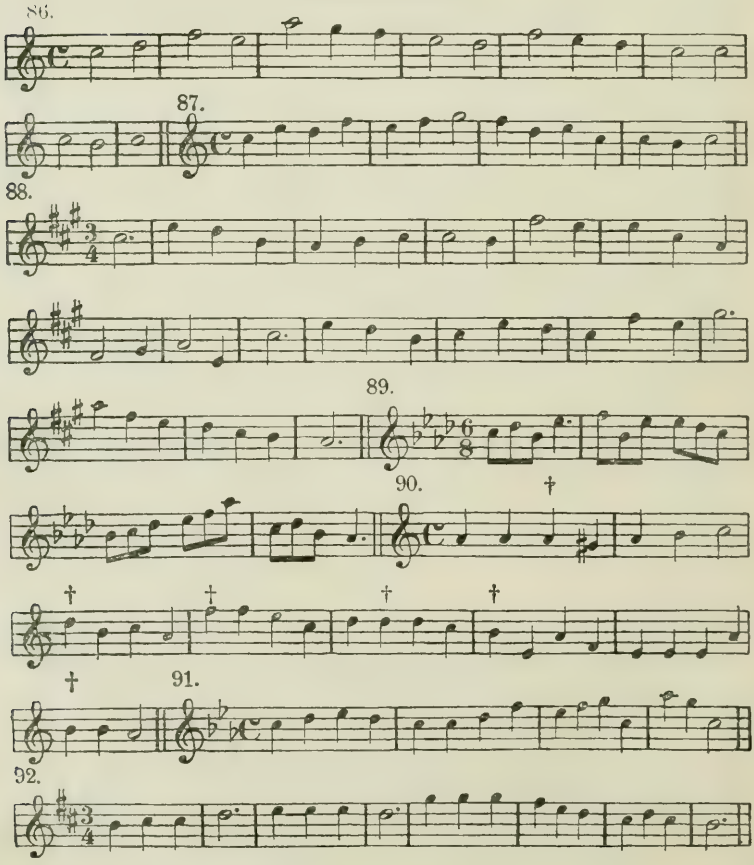
**Die folgenden Melodien mit Anwendung aller bisherigen Akkorde zu bearbeiten, die ersten sieben mit besonderer Berücksichtigung des Neben-Septimen-Akkordes.**

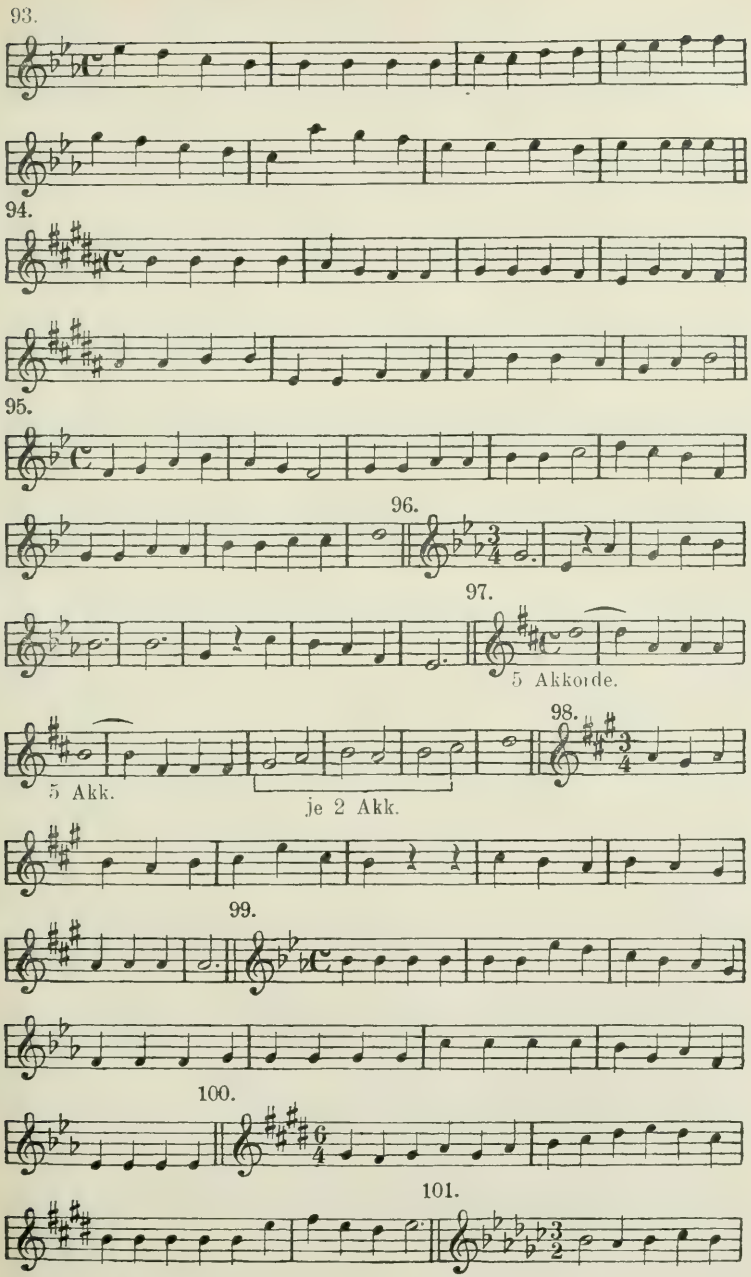
**Muster 15.**

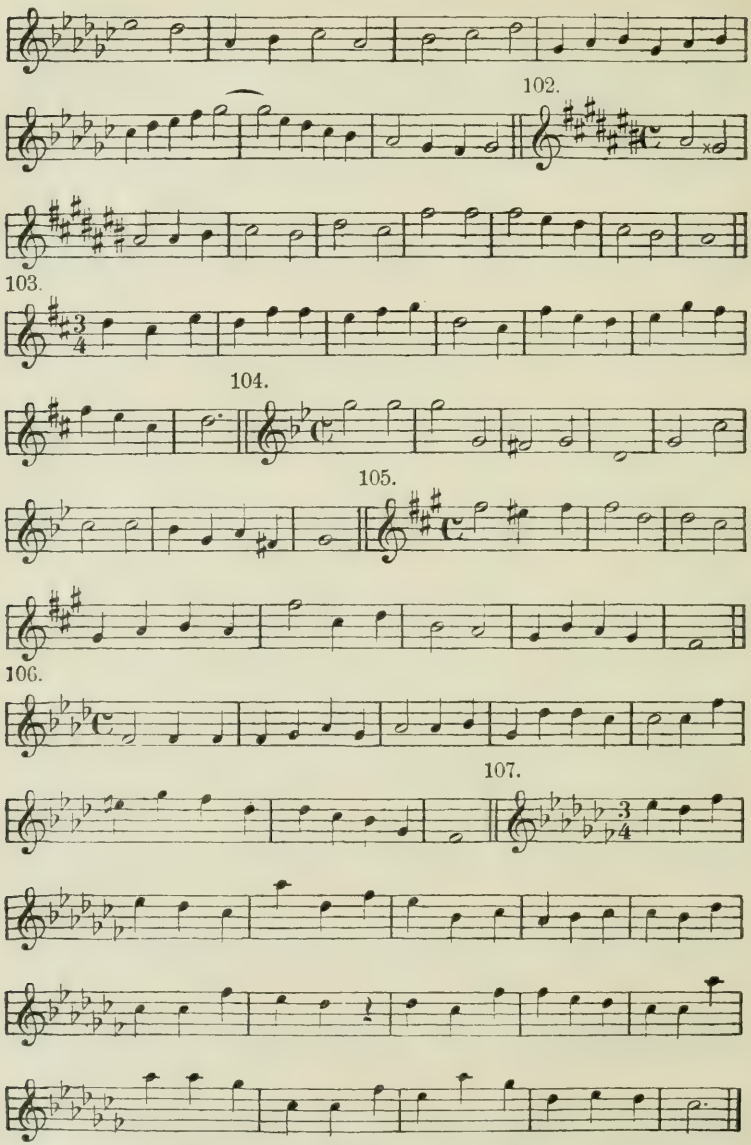




## Übungsbeispiele.




93.
94.
95.
96.
97.
5 Akkorde.
98.
5 Akk.
je 2 Akk.
99.
100.
101.




Hier ist der Schüler schon befähigt, Melodien, die nicht modulieren und keine harmoniefreien Töne enthalten, wie: „Freiheit, die ich meine," und die Choräle: „Lobe den Herren — Komm Gott Schöpfer — Herr Gott dich loben alle wir — Meinen Jesum lafs

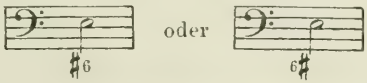
ich nicht — Nun sich der Tag geendet hat — Nun danket All' und bringet Ehr — Es ist gewifslich an der Zeit — O Ewigkeit du Donnerwort — Wir Christenleut'" u. a. — vierstimmig auszusetzen. Vgl. Erk, Choralmelodienbuch.

## Die Generalbafsschrift.

§ 29.

Die in der praktischen Musik früher vielfach gebrauchte, jetzt aber mehr und mehr in Abnahme kommende Zifferschrift der Intervalle behufs Feststellung der Akkorde, die sogenannte Generalbafsschrift, ist für den Komponisten zu wichtig, um in der Kompositionslehre übergangen werden zu können. In dieser Schrift werden die Intervalle, welche die Oberstimmen der Akkorde mit dem Basse bilden, durch Ziffern über oder unter der Bafsstimme bezeichnet. Dadurch gewährte sie die Möglichkeit, an der Orgel oder dem Klavier aus einer solchen Bafsstimme richtig zu begleiten. Dem Komponisten dient sie dazu, beim schnellen Entwerfen einen Akkord zu fixieren, ohne gleich die Noten in alle Stimmen setzen zu müssen. Die Regeln dieser Schrift, soweit sie sich auf unsere bisher erworbenen Akkorde beziehen, sind folgende:

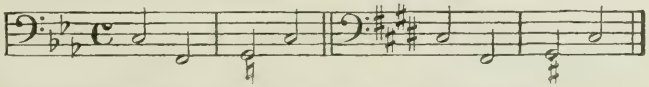
Jedes Versetzungszeichen bezieht sich auf dasjenige Intervall vom Basse aus gerechnet, vor oder nach dessen Ziffer es steht. Z. B. hier das Kreuz auf die Sexte, die also **cis** heifst:




Jedes alleinstehende Versetzungszeichen bezieht sich nur auf die Terz.

Der Dreiklang, sei er grofs, klein oder vermindert, wird garnicht beziffert. Ist aber seine Terz im Verhältnis zur Vorzeichnung erhöht (wie die des Ober-Dominant-Dreiklanges in Moll), so wird dasjenige Versetzungszeichen, welches die Erhöhung ausdrücken würde, unter oder über die Bafsstimme gesetzt.

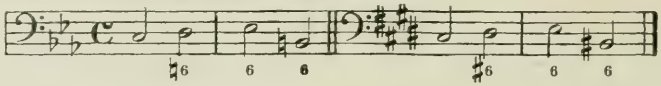
164.



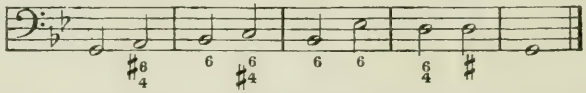
Im ersten Beispiel wird der grofse Dreiklang auf der Ober-Dominante, weil dessen Terz nicht **b** sondern **h** heifst, durch ein

Auflösungszeichen gekennzeichnet, im zweiten, weil die Terz nicht **h** sondern **his** heifst, durch ein ♯.

Der Sext-Akkord wird durch eine 6 bezeichnet. Ist die Sexte im Verhältnis zur Vorzeichnung erhöht, so wird ihr das entsprechende Versetzungszeichen beigefügt.

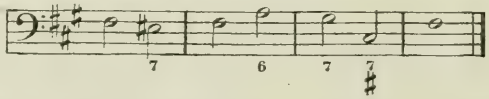
165. 

Der Quart-Sext-Akkord wird durch $\frac{6}{4}$ bezeichnet. Entspricht eins der beiden Intervalle nicht der Vorzeichnung, so wird das entsprechende Versetzungszeichen der Ziffer des Intervalles beigefügt.

166. 

Die Septimen-Akkorde, seien es Dominant-, kleine, verminderte oder Neben-Septimen-Akkorde, werden durch 7 bezeichnet.

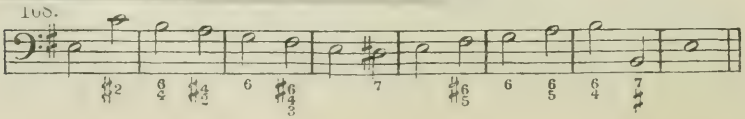
Die erhöhte Terz des Dominant-Septimen-Akkordes in Moll wird durch das entsprechende Versetzungszeichen unter der 7 bezeichnet.

167. 

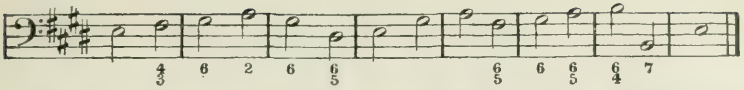
Der (Terz-) Quint-Sext-Akkord (erste Umkehrung des Septimen-Akkordes) wird durch $\frac{6}{5}$ bezeichnet. Das etwa nötige Versetzungszeichen wird der Ziffer des Intervalles, dem es zukommt, beigefügt. (Es kann sich bei unseren jetzigen Aufgaben nur auf die 6 beziehen.)

Der Terz-Quart- (Sext-) Akkord wird durch $\frac{4}{3}$ bezeichnet. Versetzungszeichen wie oben. Bezieht sich das Versetzungszeichen auf die Sexte, so mufs diese in die Zifferschrift aufgenommen und ihr das entsprechende Versetzungszeichen beigefügt werden; z. B. $\sharp^{6}_{4}$.

Der Sekund- (Quart-Sext-) Akkord wird durch eine 2 bezeichnet. Versetzungszeichen wie oben. Bezieht sich ein Versetzungszeichen auf die Quarte, so wird ihre Ziffer: 4 mit beigefügtem Versetzungszeichen hinzugefügt: $\sharp^{4}_{2}$.

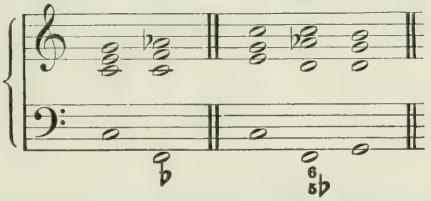
168. 

169.



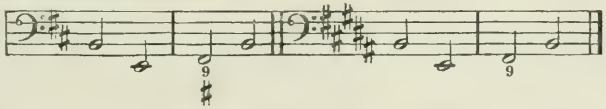
[In ganz ähnlicher Weise wird das Erniedrigungszeichen (♭) gebraucht, wo der von den Oberstimmen anzugebende Akkord es verlangt. Wir werden später in modulierenden Sätzen mehr Gelegenheit finden, das ♭ zu verwenden als in den gegenwärtigen Übungen.]

Also:



Der Nonen-Akkord wird durch eine 9 bezeichnet. Ein alleinstehendes Versetzungszeichen unter derselben bezieht sich hier wie überall auf die Terz.

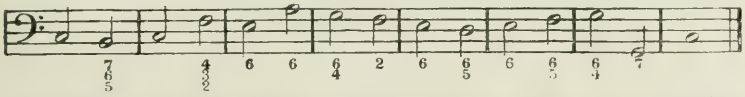
170.



Seine Umkehrungen sind durch ihre charakteristischen Intervalle zu bezeichnen:

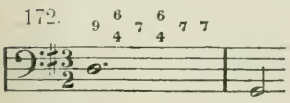
die erste durch: $\overset{7}{6}_{5}$, die dritte durch: $\overset{4}{3}_{2}$.

171.

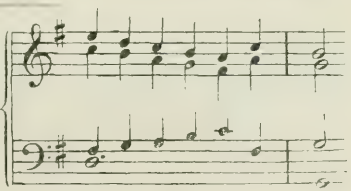


Wechseln über eine Note die Akkorde, so müssen ihre Ziffern möglichst genau an die Stelle gesetzt werden, welche sie im Takte einnehmen. In solchem Falle werden Dreiklänge in die Bezifferung aufgenommen und durch 3 bezeichnet.

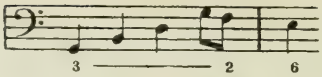
172.



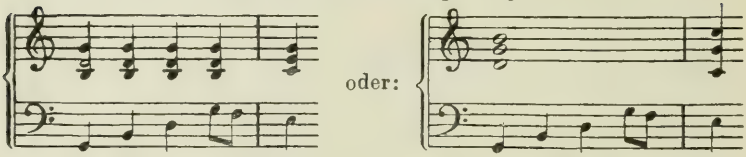
gleich:



Will man angeben, dafs zu mehreren Noten des Basses die Oberstimmen denselben Akkord behalten, so zieht man von der letztgiltigen Ziffer aus einen Strich, dessen Länge der Dauer des Akkordes entspricht.

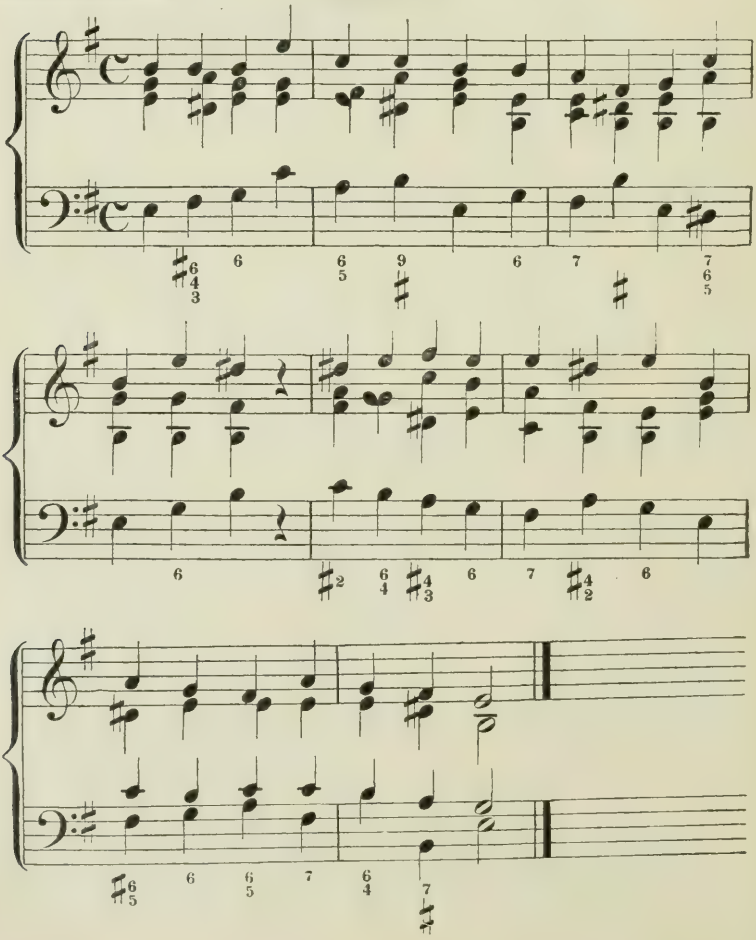
173. 

gleich:




Über die Lage der Oberstimme sagt die Bezifferung nichts; sie ist also der bisher erworbenen Geschicklichkeit des Schülers überlassen.

**Muster 16.**

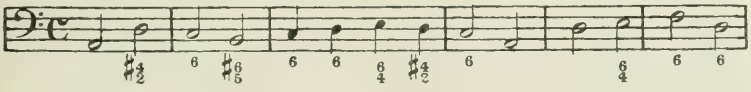


# Sechzehnte Aufgabe.

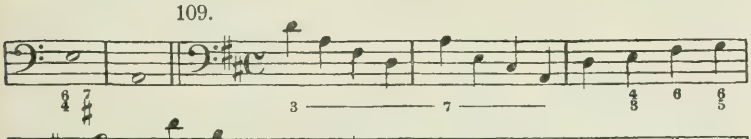
**Die folgenden bezifferten Bässe sind mit möglichst sangbarer Oberstimme vierstimmig auszusetzen, und zwar jeder in mehreren Tonarten. Alsdann sind dieselben am Instrumente ohne Benutzung der Ausarbeitung vierstimmig auszuführen. Endlich sind die Bässe einiger der früher ausgearbeiteten Übungsbeispiele 72 bis 103 zu beziffern.**

**Übungsbeispiele. (Bässe.)**

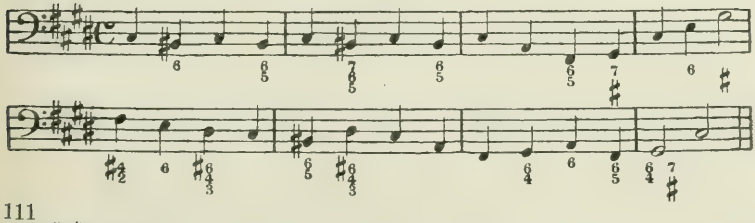
108.



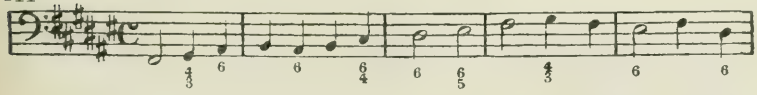
109.



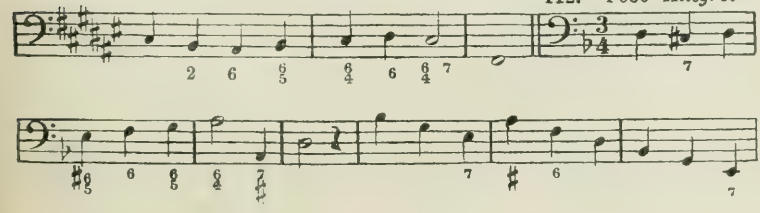
110.



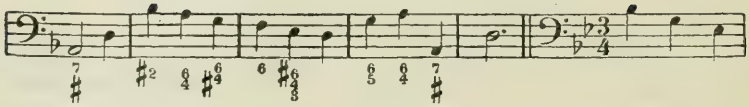
111

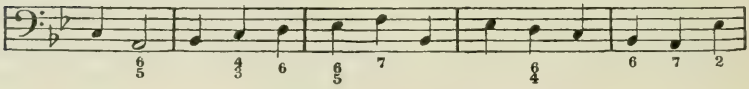


112. *Poco Allegro.*

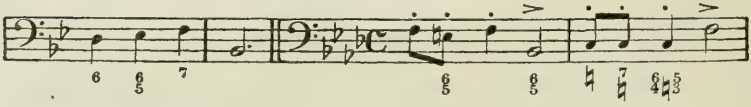


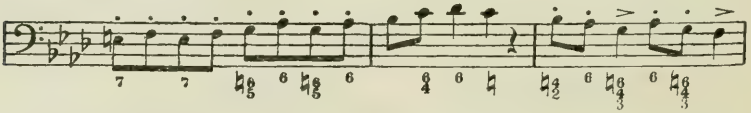
113.

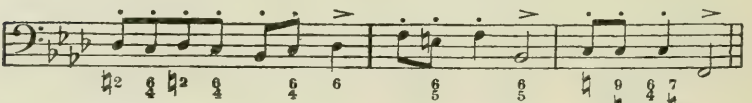




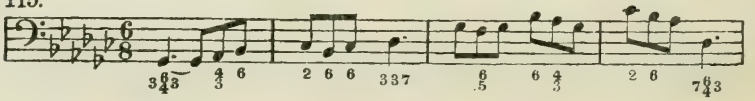
114.

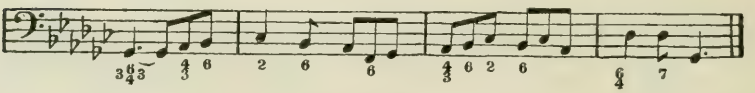






115.





Hiermit sind die Aufgaben des ersten grundlegenden und deshalb wichtigsten Abschnittes der Harmonielehre und der gesamten Kompositionslehre beendet. Niemand möge zum folgenden Abschnitt fortschreiten, ohne über den Stoff des ersten vollkommene Herrschaft erlangt zu haben.

# II. Die harmoniefreien Töne.

§ 30.

### Einleitung.

In den bisherigen Arbeiten war der Schüler fast durchgehends genötigt, jedem Tone der Melodie einen besonderen Akkord zu geben. Durch eine solche Behandlung würden belebtere Sätze schwerfällig und überladen erscheinen, und die Arbeiten zum ersten Abschnitt sind, obgleich die dort gegebenen Melodien möglichst auf diese Weise der Harmoniesierung angelegt waren, von diesem Fehler nicht freizusprechen. Wir gehen jetzt zur Darstellung der Bedingungen über, unter welchen die begleitenden Stimmen der Notwendigkeit überhoben sind, der gegebenen Stimme auf allen ihren Wegen zu folgen, und der Satz durch Beschränkung der Zahl der Akkorde mehr Leichtigkeit erhält.

Unter diesen Bedingungen können nämlich Töne, die nicht zu einem Akkorde gehören, dennoch mit diesem in Zusammenklang treten.

Solche Töne heifsen harmoniefreie (harmoniefremde) Töne.

Nach der Verschiedenheit der Bedingungen ihres Auftretens teilt man sie in vier Hauptklassen: 1. Durchgänge, 2. Vorhalte, 3. Antizipationen, 4. Wechselnoten.

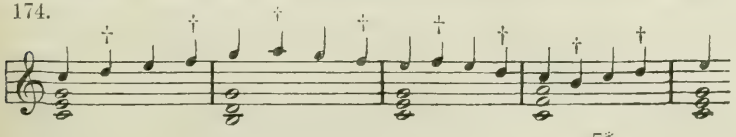
## Die Durchgänge.

§ 31.

### Einfache einstimmige Durchgänge.

Ein Ton, der zwischen zwei harmonischen (demselben Akkorde eigentümlichen) Tönen stufenweise fortschreitend auf einer schlechten Taktzeit steht, heifst Durchgang, durchgehende Note.

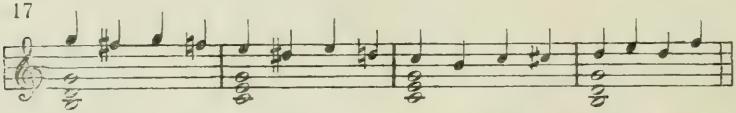
174.



Die stufenweise Fortschreitung kann sowohl diatonisch als chromatisch sein, doch hat der Schüler letztere mit grofser Vorsicht anzuwenden.

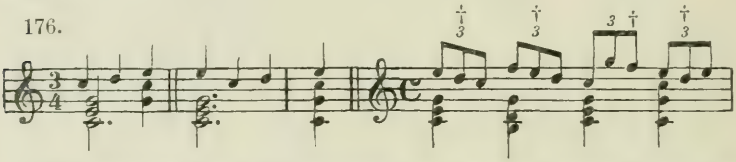
Die Versetzungszeichen haben hier auf die Tonart keinen Einflufs.

17



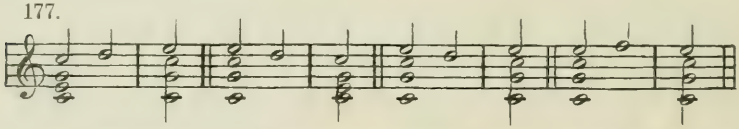
Im dreiteiligen Mafse steht der Durchgang auf der zweiten oder dritten Taktzeit, also nicht immer zwischen zwei guten Taktzeiten.

176.



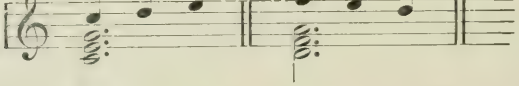
Die Fortschreitung ist entweder aufwärts gerichtet oder abwärts oder rückwärts, d. h. auf den vorhergehenden Ton zurückführend. Zurückführende Durchgänge werden zuweilen Hilfsnoten genannt.[1])

177.



Die beiden ersteren Fortschreitungen bedingen in Moll bei den betreffenden Wendungen gewöhnlich die melodische Form der Tonleiter.

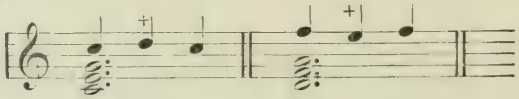
1) Überhaupt sind bei den verschiedenen Theoretikern die Ansichten über den Unterschied zwischen Durchgangs- und Wechselnote nicht in Übereinstimmung. Manche Theoretiker lassen als Durchgangsnote nur die zwischen zwei verschiedenen harmonischen Noten eingeschobene Note gelten, wogegen die zu dem Ausgangstone zurückführende Note von ihnen Wechselnote genannt wird. Nach dieser Ansicht also würden hier:



Durchgangsnoten

vorliegen,

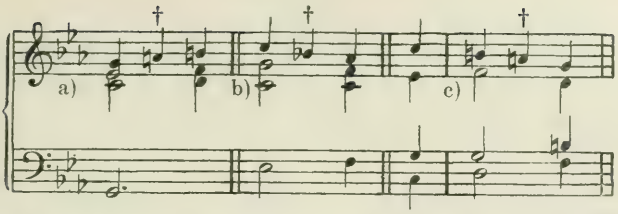
hier dagegen:



Wechselnoten.

Zu den Wechselnoten kommen dann auch nach dieser Ansicht die hier auf S. 137 besprochenen sprungweise eintretenden, hier „eigentliche Wechselnoten“ genannt. (Anm. d. Hrsg.)

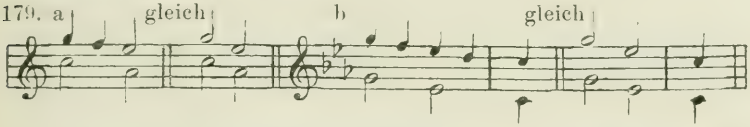
178.




[Bei a und b sind zwar nicht Durchgangsnoten im strengen Sinne vorhanden, da der durchgehende Ton nicht zwei demselben Akkorde angehörige Töne verbindet, aber es liegen doch nahe verwandte Bildungen vor. Der Durchgangston ist hier selber Akkordnote. D. H.]

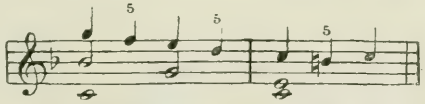
Falsche Fortschreitungen der harmonischen Töne werden durch Durchgänge nicht aufgehoben.

179.




Durch den Durchgang **f** (Quarte) ist bei a die falsche Quintenfortschreitung nicht aufgehoben, weil sich die Intervalle des guten Taktteiles als wesentliche dem Ohre einprägen und das Mifsverhältnis der falschen Quinten auf den guten Taktteilen ebenso fühlbar bleibt wie ohne den Durchgang. Dasselbe gilt von den falschen Oktaven bei b. Durchgehende Töne der schlechten Taktteile können keine falschen Fortschreitungen bilden. Also richtig:

180.




Vorübung am Klavier. **Schlage mit der linken Hand auf dem Instrumente Akkorde an und spiele dazu mit der rechten eine Stimme, welche Durchgänge enthält. Spiele Kadenzen mit Durchgängen im Bass: 1. zwei, 2. drei, 3. vier Noten im Bafs.**

## Siebzehnte Aufgabe.

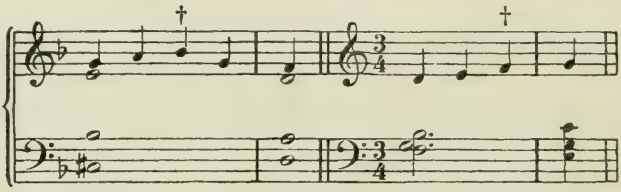
**Gegeben ist ein harmonischer Satz in Form eines bezifferten Basses. 1. Die Oberstimme desselben ist in eine stetige Viertelbewegung zu bringen, soviel wie möglich durch eingeschaltete Durchgänge. Der Bafs bleibt unverändert. Die anderen Stimmen**

**halten die vorgeschriebenen Harmonien fest. 2. Der Alt ist wie vorher die Oberstimme zu behandeln. Bafs unverändert. Sopran und Tenor Harmonie. 3. Der Tenor wie vorher der Alt. Bafs unverändert. Sopran und Alt Harmonie. 4. Der Bafs selbst ist in stetige Viertelbewegung zu bringen. Die anderen Stimmen Harmonie.**

Jede dieser Arbeiten ist mit demselben harmonischen Satz mehrmals auszuführen. Bei der Ausführung wird zuerst der Bafs geschrieben, dann die bewegte Stimme mit Rücksicht auf ihre eigene Lage und die Lage der noch fehlenden Stimmen, sowie auf die vorgeschriebene Harmonie.

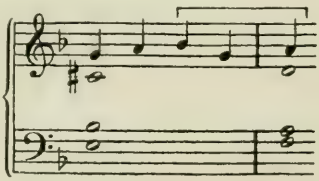
Der Gebrauch der Durchgänge und der später zu behandelnden anderen harmoniefreien Töne nötigt bisweilen zu vorübergehender Verdoppelung auch solcher Intervalle dissonierender Akkorde, deren Verdoppelung bisher nicht gestattet war. So konnte z. B. hier:

181.



unter Voraussetzung einer bisher durchgeführten ähnlichen Bewegung der Stimmen, um diese nicht plötzlich zu unterbrechen, mit Recht die Septime des Septimen-Akkordes vorübergehend verdoppelt werden, weil die weitere Bewegung der Oberstimme vor falschen Fortschreitungen sichert. Dagegen wäre diese Verdoppelung zu mifsbilligen in der folgenden Stelle:

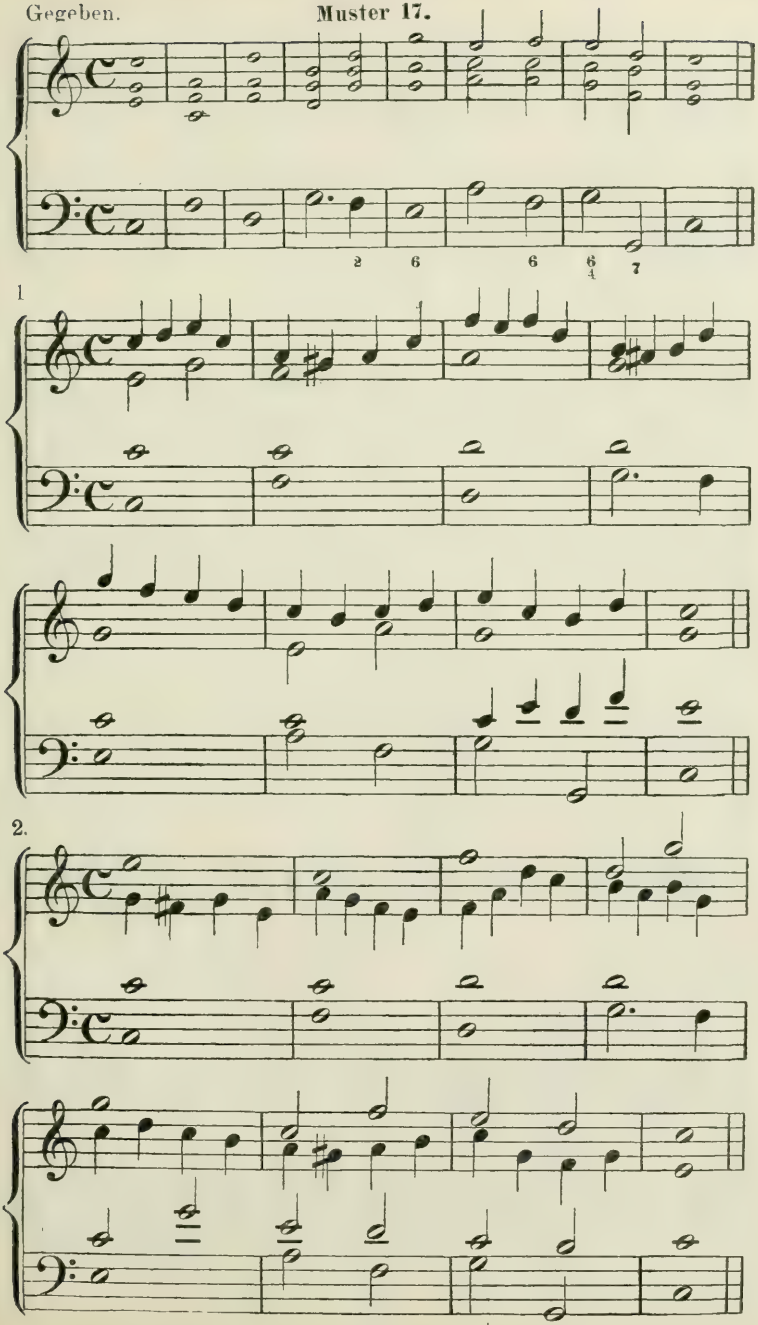
182.

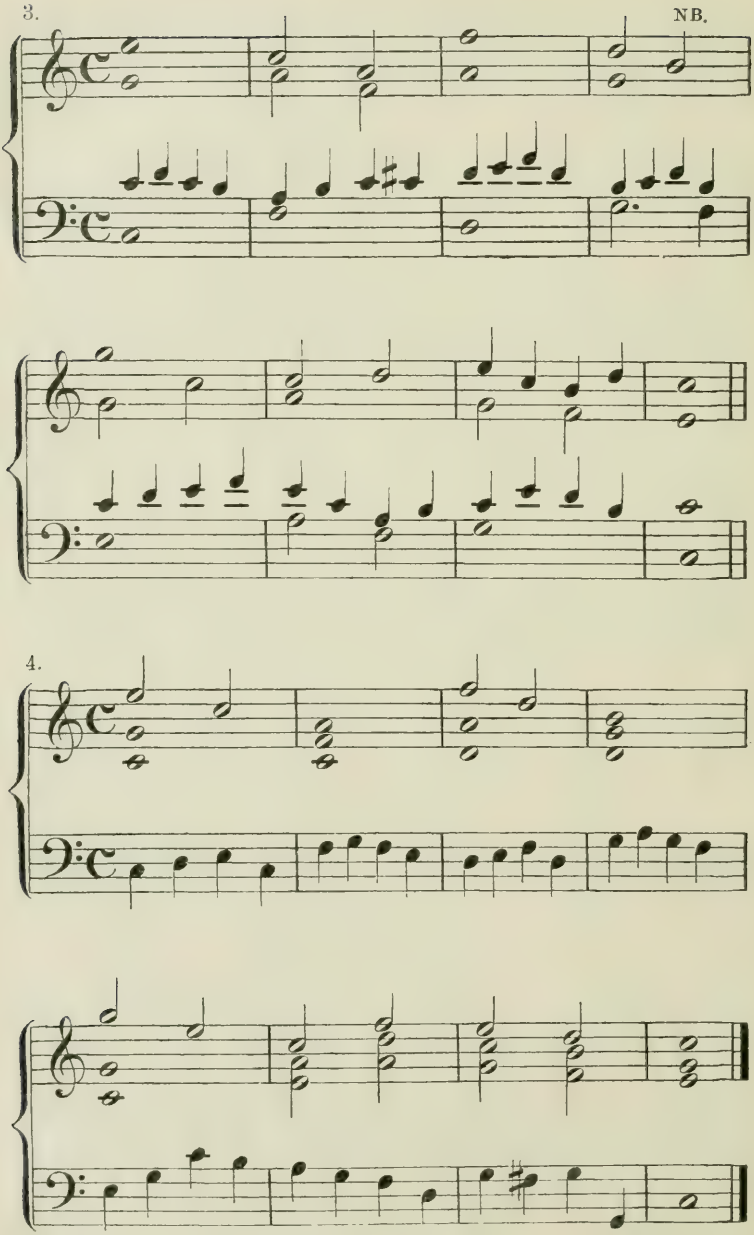


Hier bilden nämlich die guten Taktteile in Sopran und Tenor falsche Oktaven, und die eingeschobene kleine Terz auf dem schlechten Taktteil im Sopran ist zu wenig hervortretend, um den Eindruck dieser Oktaven aufzuheben.

Gegeben.

**Muster 17.**



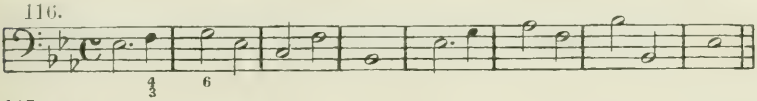

3.
NB.
4.

NB. Hier durfte die Terz des Dominant-Akkordes vorübergehend verdoppelt werden, 1. weil falsche Oktaven dadurch nicht entstehen, auch nicht einmal vorausgesetzt werden können, denn die springende Fortschreitung des Soprans ist durch die Führung desselben in den ersten vier Takten schon bedingt; 2. weil der schlechte Taktteil und die glatte Bewegung der beiden Unterstimmen bei liegenbleibenden Oberstimmen die Verdoppelung nicht hervortreten lassen; 3. weil jede andere Führung der Stimmen schwerfälliger wäre.

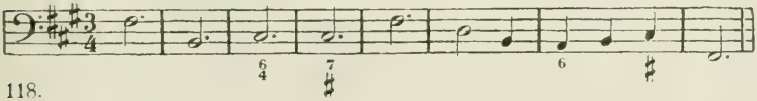
**Übungsbeispiele.**

Die Mittelstimmen sind nicht an den Rhythmus des Basses gebunden. Gelegentlich darf an Stelle des vorgeschriebenen Akkordes ein solcher gewählt werden, der ihn vertreten kann. Vorübergehende Erweiterung des Abstandes der Stimmen (S. 24, II) ist von hier an ausnahmsweise zulässig.

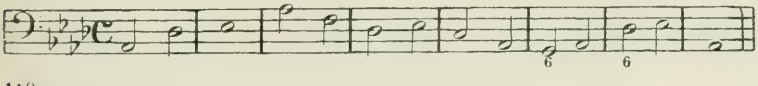
116.



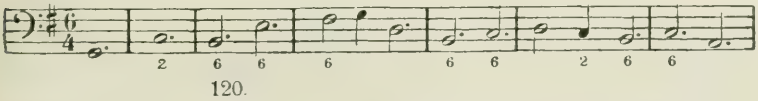
117.



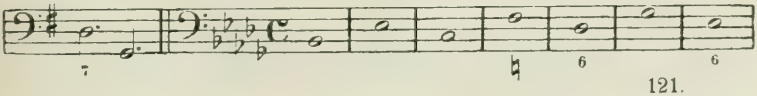
118.



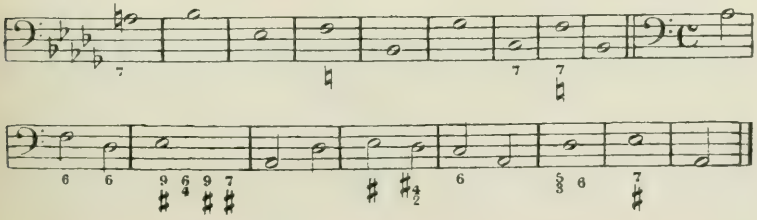
119.



120.

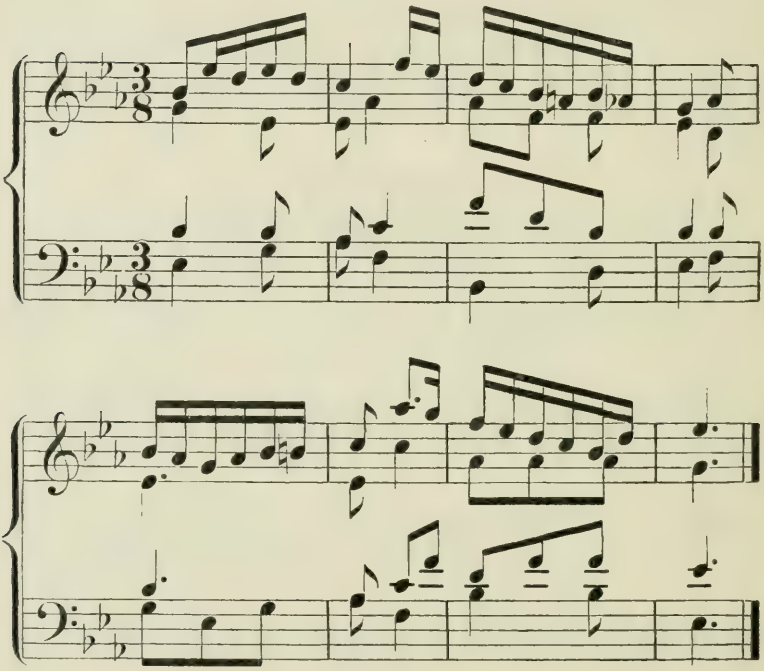


121.



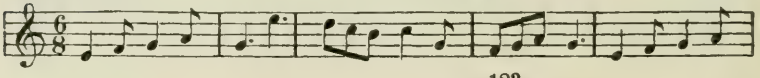
**Bearbeite die folgenden Melodien, welche Durchgänge enthalten, vierstimmig.**

Muster 17 a.

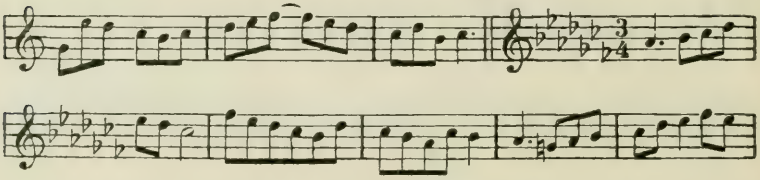


Übungsbeispiele.

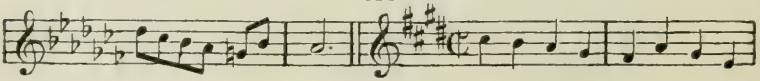
122.

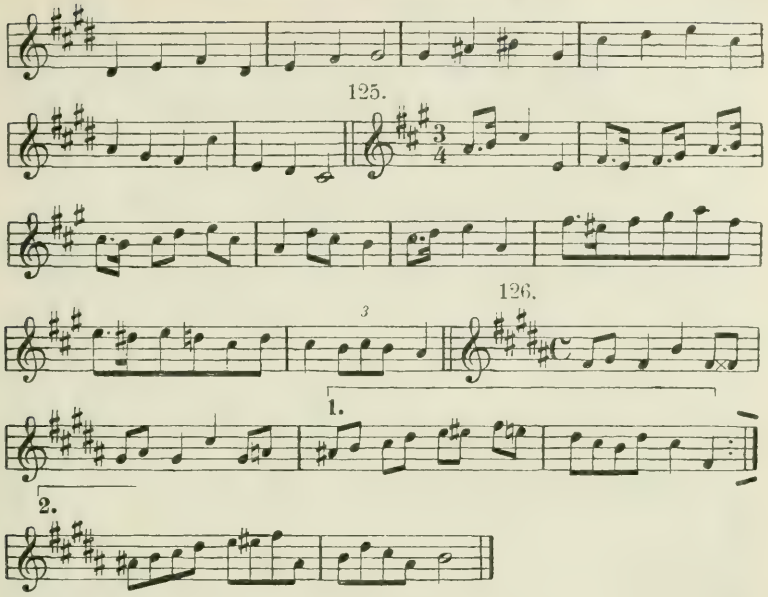


123.



124.



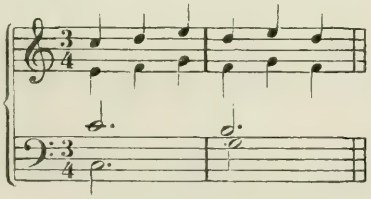



## § 32.

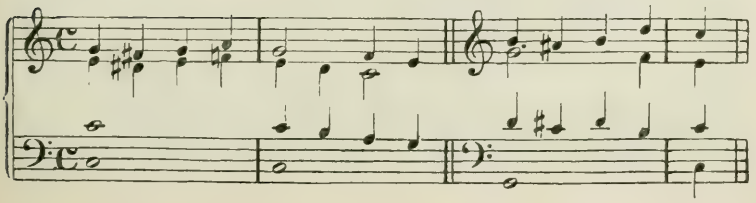
## Mehrstimmige einfache Durchgänge.

Durchgänge können auch gleichzeitig in zwei Stimmen auftreten unter der Bedingung, dafs diese keine falschen, übelklingenden, naturwidrigen Fortschreitungen oder Zusammenklänge bilden, woraus folgt, dafs sie vorzugsweise in Terzen und Sexten fortschreiten.

183.



184.

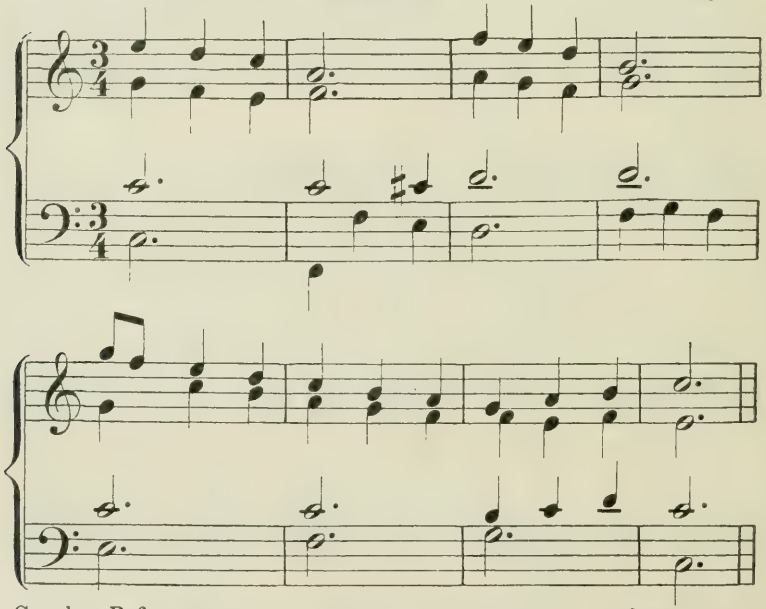


Mitunter kann sich auch Veranlassung finden, drei Stimmen gleichzeitig durchgehen zu lassen. Überhaupt ist es im mehrstimmigen Satz möglich, eine Stimme weniger, als die Stimmenzahl beträgt, durchgehen zu lassen. Muster 18, Takt 7 und 15.

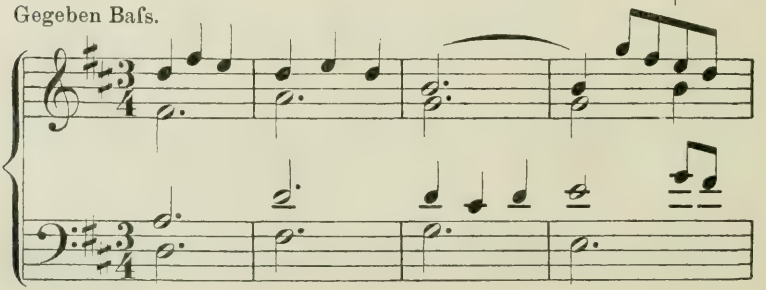
## Achtzehnte Aufgabe.

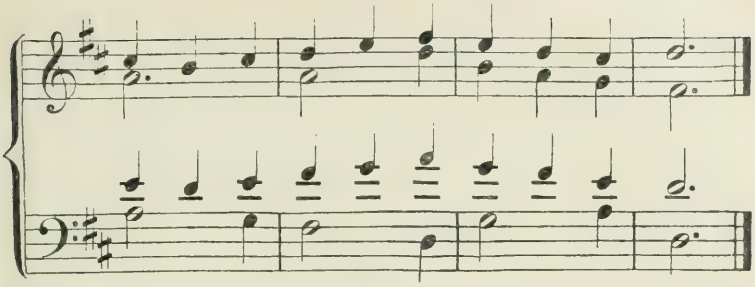
**Wende die in diesem Paragraphen dargestellten Verhältnisse auf die vierstimmige Bearbeitung der folgenden Bässe und Oberstimmen an.**

Gegeben Melodie. **Muster 18.**



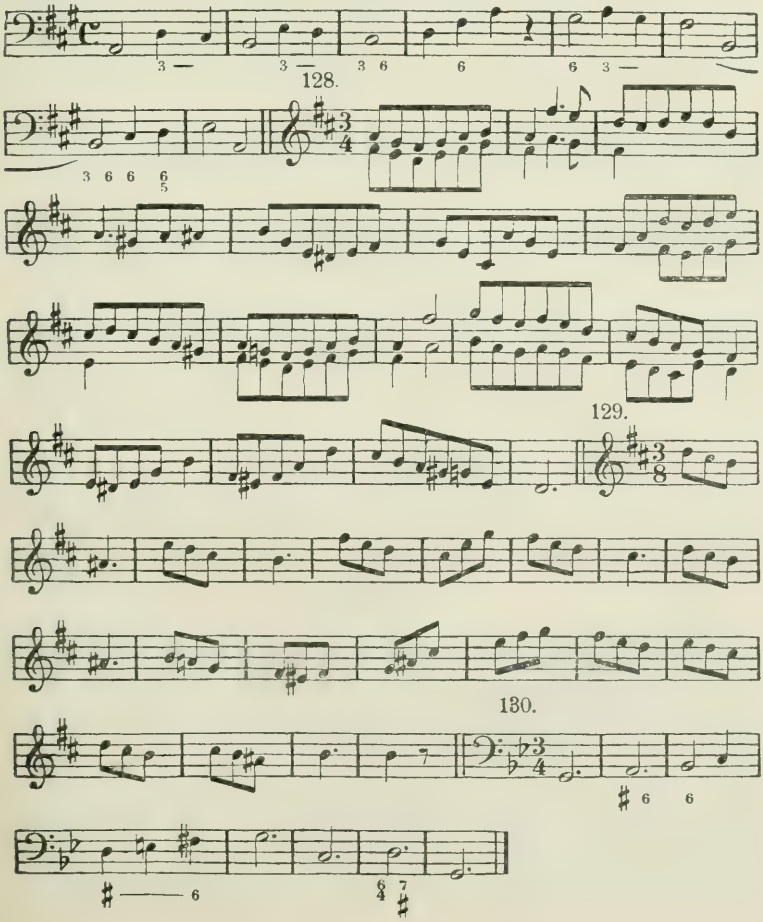
Gegeben Bafs.





## Übungsbeispiele.

127.



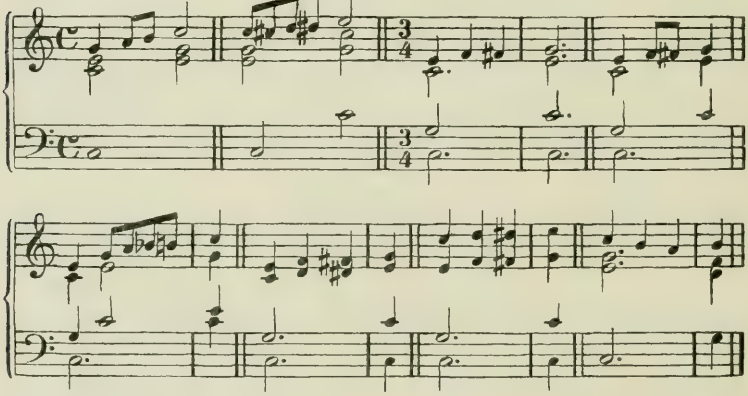
§ 33.

## Mehrfache Durchgänge.

Es können auch zwei oder mehr harmoniefreie Töne zwischen zwei harmonischen Tönen stufenweise fortschreitend auf relativ schlechter Taktzeit stehen und so doppelte und mehrfache Durchgänge bilden.

Im dreiteiligen Mafse können hier die Durchgänge auch zwischen der ersten und dritten, wie auch zwischen der zweiten und (folgenden) ersten Taktzeit stehen. (S. 100, No. 176.)

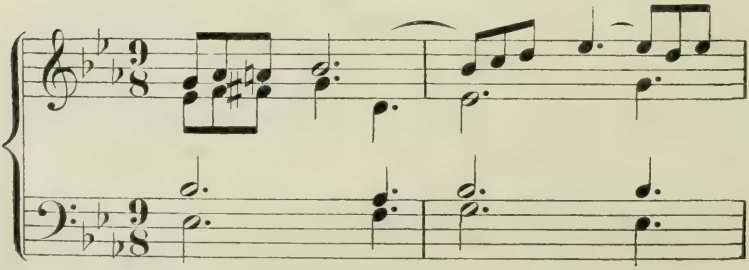
185.

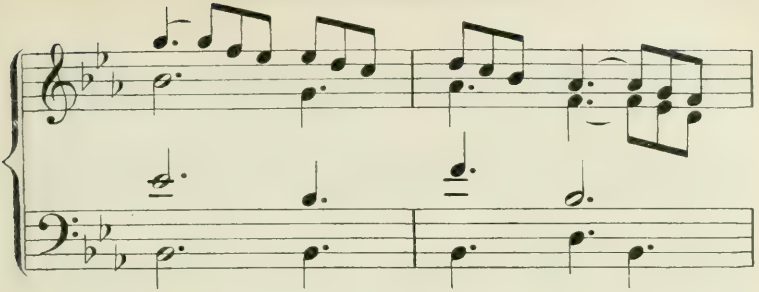


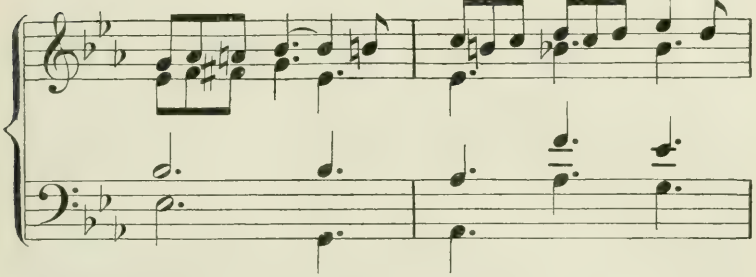
## Neunzehnte Aufgabe.

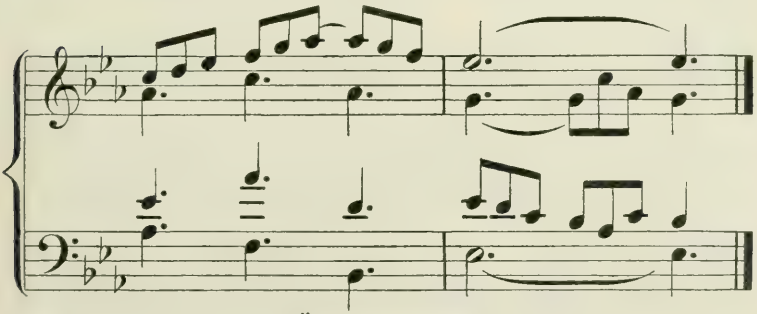
**Die folgenden Melodien, welche derartige Durchgänge enthalten, vierstimmig zu setzen.**

**Muster 19.**

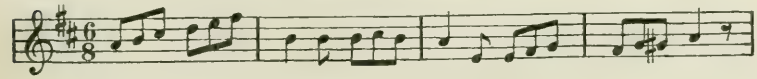




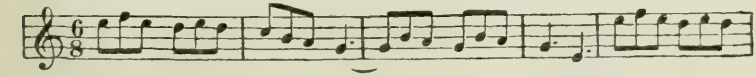




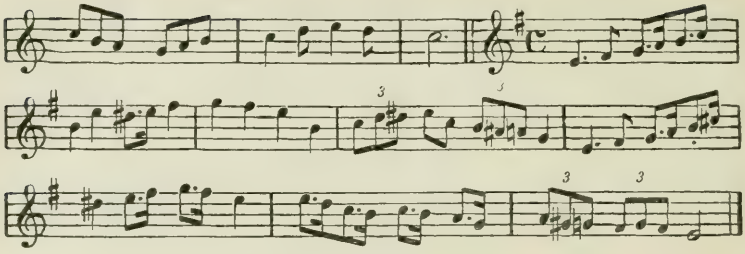
131. **Übungsbeispiele.**



132.



133.

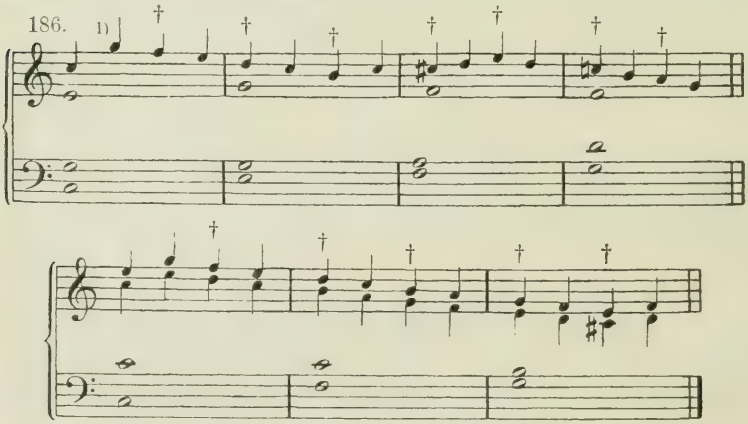


## § 34.

## Durchgang auf gutem Taktteil. Uneigentliche Wechselnote.

Töne, die alle anderen Bedingungen des Durchganges erfüllen, aber auf guter Taktzeit stehen, werden zu den Durchgängen gezählt und wie diese behandelt.

186.



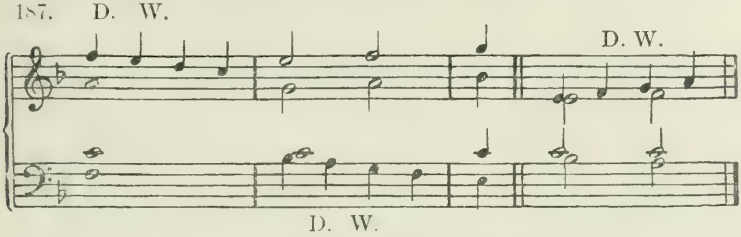
Da sie die schlechte mit der guten Taktzeit wechseln, werden sie auch Wechselnoten genannt, aber uneigentliche, weil die ursprüngliche Bedeutung dieses Wortes sich auf den Wechsel von Konsonanz und Dissonanz bezieht. Sie sind eigentlich stufenweise eingeführte Vorhalte und dürfen als solche auch länger sein als ihre einführende Note. (Übungsbeispiele 136, 137. Vgl. S. 133, Bemerkung nach No. 170.)

Der Ton, welcher solcher Wechselnote vorangeht, ist entweder ein harmonischer Ton oder ein gewöhnlicher Durchgang: in

1) Vorübergehende Erweiterung des Abstandes der Stimmen, vgl. S. 105. Z. 14.

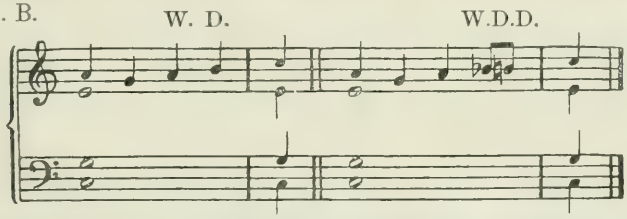
letzterem Falle folgen also Durchgang und Wechselnote einander, genau wie § 33 mehrere Durchgänge.

187.



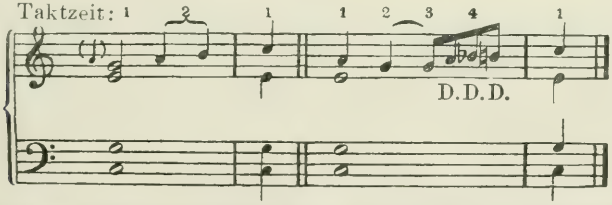

Auch können in Fällen, die sich auf mehrfache Durchgänge zurückführen lassen, auf die Wechselnote wieder Durchgänge folgen, z. B.

188.



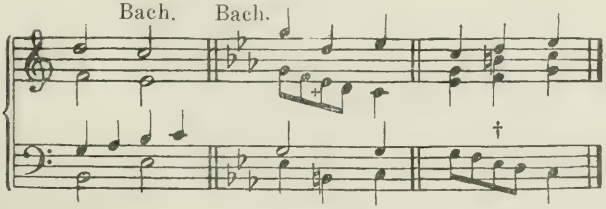

sind zulässig, weil sie sich auf regelmäfsige mehrfache Durchgänge (§ 33) zurückführen lassen:

189.




Für den Eintritt solcher Töne gilt als einzige Beschränkung die Regel, dafs sie mit dem Ton, in den sie fortschreiten, nicht in der Sekunde derselben Oktave zusammenklingen dürfen. Folgende Fälle sind demnach regelmäfsig:

190.

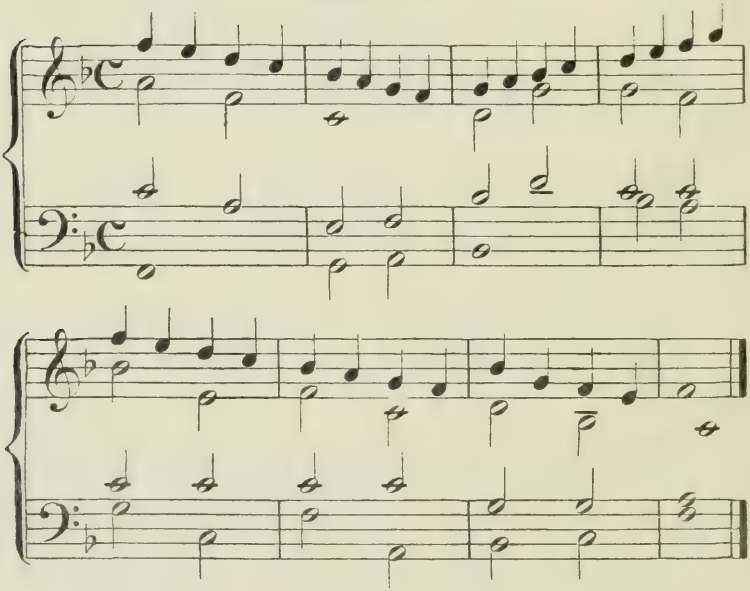



[Auch hier kann man wieder die Unklarheit und Unbestimmtheit die der ganzen Lehre von Durchgangs- und Wechselnoten überall anhaftet bemerken. Oft ist es kaum möglich zu unterscheiden, ob eine Durchgangs- oder Wechselnote vorliegt. Anm. d. Hrsg.]

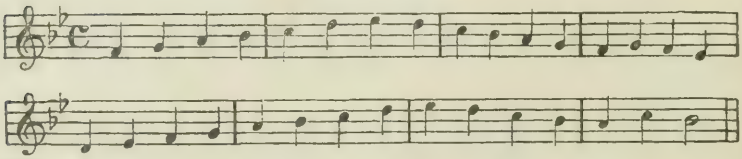
## Zwanzigste Aufgabe.

**Die folgenden Übungsbeispiele sind vierstimmig zu setzen, und zwar so, dafs die hinzutretenden Stimmen sich im allgemeinen in höheren Notengattungen bewegen als die gegebene Stimme,** z. B. wenn diese Achtelnoten enthält in Vierteln, Halben, auch Ganzen, wenn diese Viertel enthält, in Halben, Ganzen, bei dreiteiligem Mafse auch in punktierten Noten höherer Gattung.

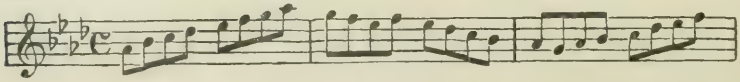
**Muster 20**

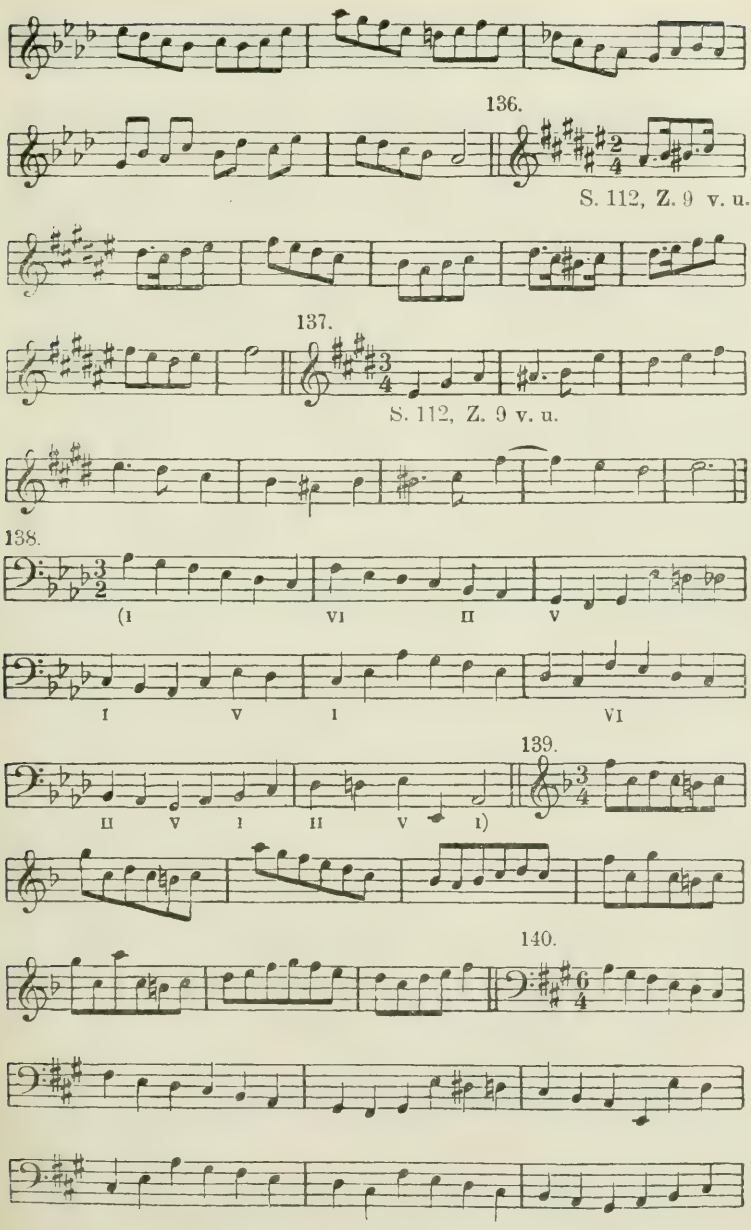


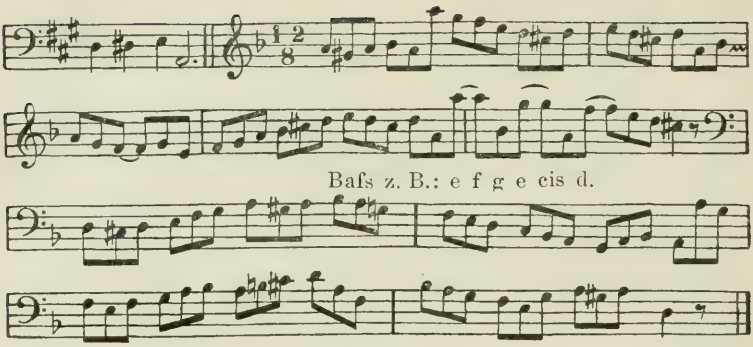
134. **Übungsbeispiele.**



135.




136.
S. 112, Z. 9 v. u.
137.
S. 112, Z. 9 v. u.
138.
(I VI II V
I V I VI
139.
II V I II V I)
140.




# Die Vorhalte.

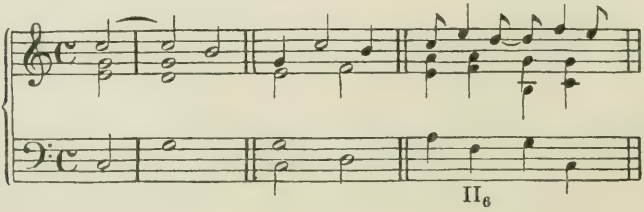
## § 35.

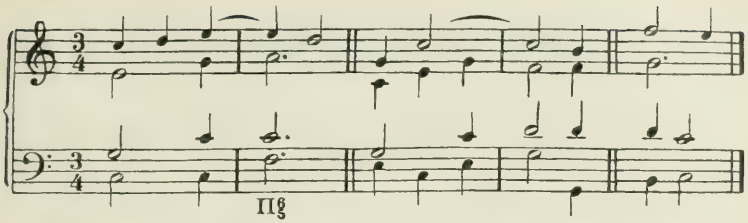
### Gebundener Vorhalt in der Oberstimme.

[Ein Vorhalt entsteht bei der Verbindung zweier Akkorde dadurch, dafs eine Stimme des ursprünglichen Akkordes weiterklingt, während die anderen schon mit den Tönen des neuen Akkordes eintreten. Natürlich kann nur ein solcher Ton die charakteristische, dissonierende Vorhaltswirkung haben, der dem neuen Akkord harmonisch fremd ist. Im anderen Falle läge kein Vorhalt, sondern eine einfache Bindung vor.]

Der Vorhalt steht auf der guten Taktzeit und löst sich auf der schlechten Taktzeit stufenweise in einen harmonischen Ton auf, während in den übrigen Stimmen der Akkord selbst unverändert bleibt. Der gebundene Vorhalt war in dem vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme harmonischer Ton. Im dreiteiligen Mafse gilt hier (wie beim Quart-Sext-Akkord, § 13, S. 32) die zweite Taktzeit im Verhältnis zur dritten für gut.

191.



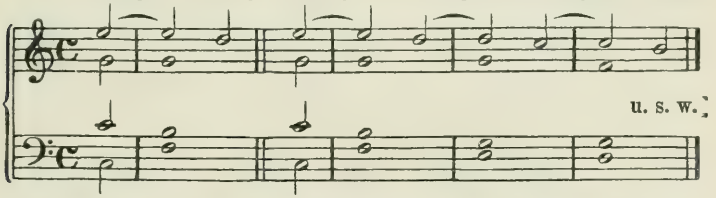


Es sind demnach bei der Behandlung des gebundenen Vorhaltes drei Momente zu berücksichtigen:

Erstens: Das Auftreten des Tones, der nachher Vorhalt wird, im vorhergehenden Akkord als harmonischer Ton — die Vorbereitung;

Zweitens: Der Vorhalt selbst, der zu dem gleichzeitigen Akkorde dissoniert;

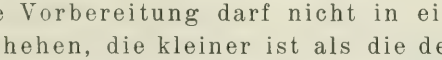
Drittens: Die Auflösung in den harmonischen Ton, welche stufenweise abwärts erfolgt.




Bei a) sehen wir eine Darstellung der drei Momente des gebundenen Vorhalts, bei b) eine Reihe von Vorhalten, bei denen die Auflösung des einen zugleich als Vorbereitung des andern dient.

Über das Verhältnis der Vorbereitung zum Vorhalte gilt die

**Regel:** Die Vorbereitung darf nicht in einer Notengattung geschehen, die kleiner ist als die des Vorhalts oder: man soll nicht eine längere Note an eine kürzere (lang an kurz) binden, z. B.

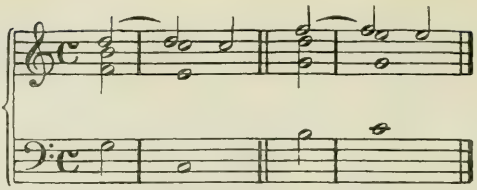



Über das Verhältnis des Vorhaltes zu dem gleichzeitigen Akkorde gilt die

**Regel:** Der Vorhalt und der harmonische Ton, in welchen er sich auflösen mufs, sollen nicht in derselben Oktave im Intervall der Sekunde zusammenklingen.

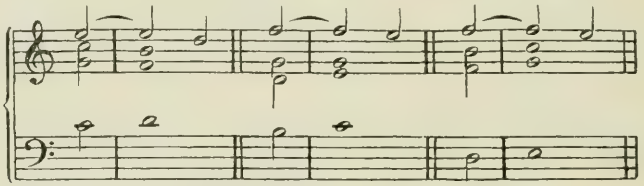
193.

Also nicht:

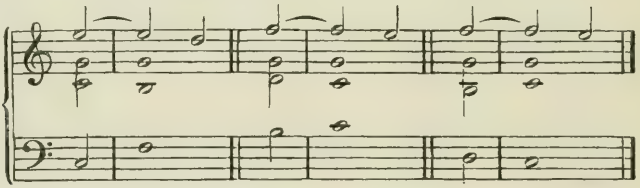


Auch das Zusammenklingen des Vorhaltes und des Tones, in den er sich auflöst, in **verschiedenen** Oktaven, ist womöglich zu vermeiden, d. h. überall da, wo es ohne Beeinträchtigung der Stimmführung und des Vollklanges geschehen kann. Beispielsweise wären den folgenden Fortschreitungen:

194.

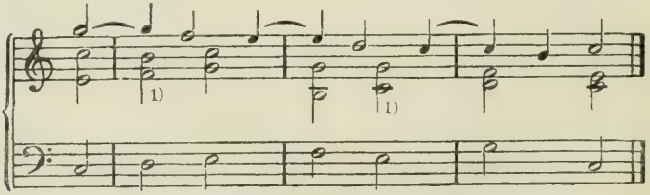


vorzuziehen:



Indessen werden solche und ähnliche Fälle durch Rücksicht auf Stimmführung oder Vollklang der Akkorde vollkommen gerechtfertigt und am besten durch Gegenbewegung eingeführt. So z. B. hier:

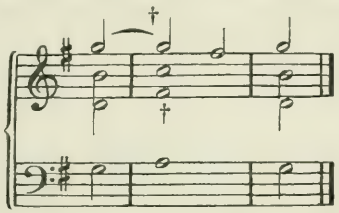
195.




1) Anm. d. Hrsg. Von anderen Theoretikern wird die im grofsen und ganzen brauchbare Regel aufgestellt, dafs nur im Bafs, nicht in den Mittelstimmen die Auflösungsnote in einer tieferen Oktave gleichzeitig mit dem Vorhalt erklingen darf. Nach dieser Anschauung wären also die Beispiele unter No. 194 einwandfrei, dagegen würden die in No. 195 bezeichneten Stellen der Regel widersprechen. Man sieht hier wieder wie schwankend die Regeln sind, und dafs sie immer cum grano salis aufzunehmen sind. Tatsächlich läfst sich kaum eine Regel aufstellen, die alle Fälle in der Praxis genügend deckt.

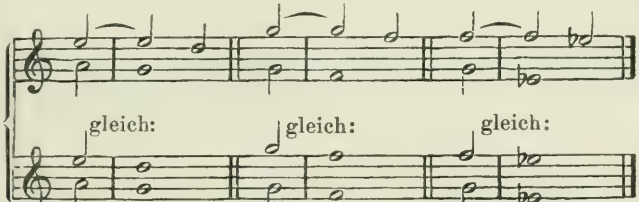
Nie aber darf der Leitton (die Septime der Tonart, als solche auftretend als Terz im Dominant- und Nonenakkord, als Grundton im verminderten Dreiklang, kleinen und verminderten Septimen-Akkord) gleichzeitig in einer Stimme auftreten und in einer anderen durch Vorhalt verzögert werden. (Der Leitton soll nicht mit seinem Vorhalt zusammenklingen.)

196.




Falsche Fortschreitungen werden durch Vorhalte nicht aufgehoben, obgleich der Vorhalt viel mehr ins Gewicht fällt, als der Durchgang. Man hat beim Vorhalt die Quinten und Oktaven der schlechten Taktzeiten zu vermeiden.

197.




(S. 63, 7.)

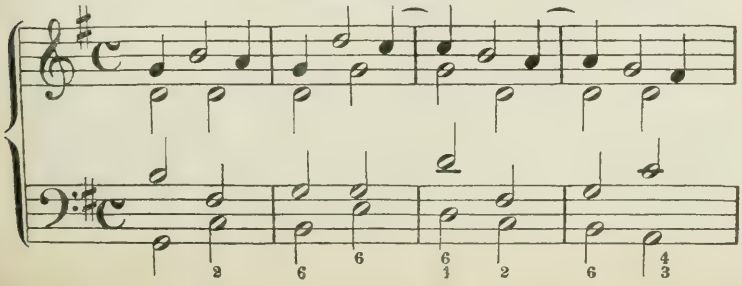
Wir bedienen uns zunächst der Vorhalte nur in der Oberstimme, da ihre Anwendung im Bafs und in den Mittelstimmen Modifikationen der gegebenen Anweisung nötig macht.

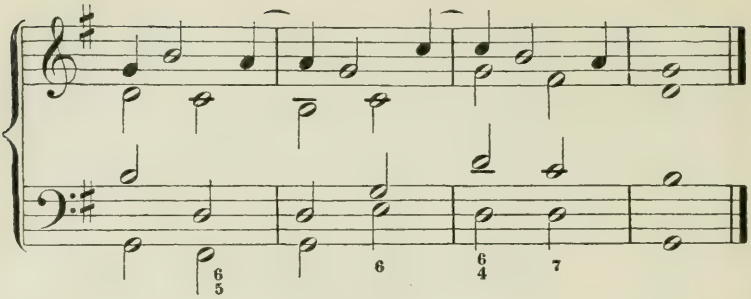
## Einundzwanzigste Aufgabe.

**Folgende bezifferte Bässe mit möglichst zahlreichen Vorhalten in der Oberstimme vierstimmig auszusetzen.**

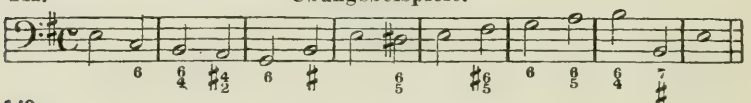
Die Bezifferung bezieht sich nur auf die Akkorde, nicht auf die Vorhalte.

**Muster 21.**

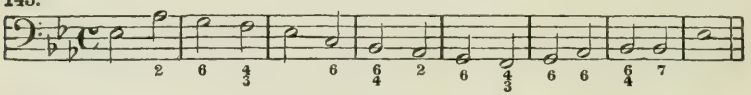




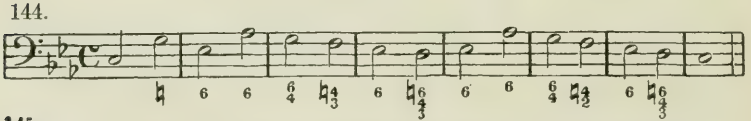
142. **Übungsbeispiele.**



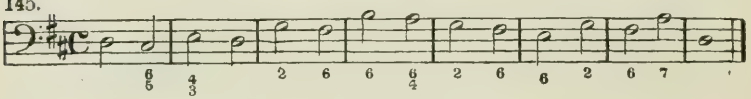
143.



144.



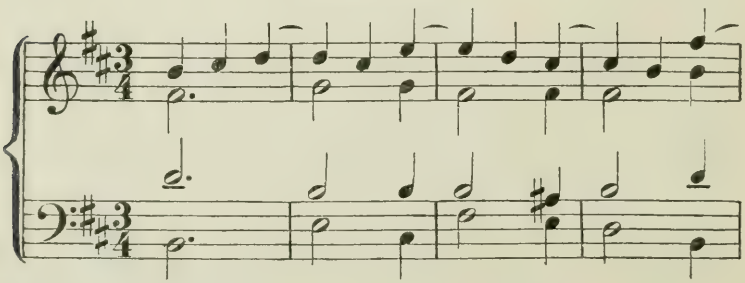
145.

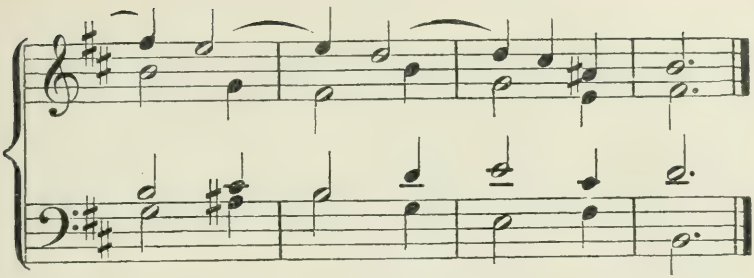


## Zweiundzwanzigste Aufgabe.

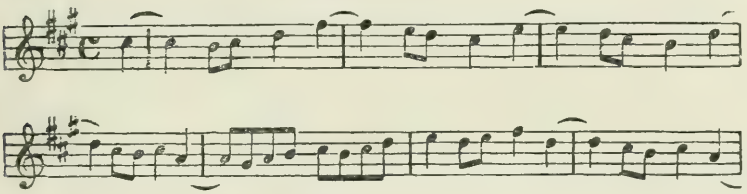
**Folgende Melodien, welche gebundene Vorhalte enthalten, sind vierstimmig zu setzen, jedoch ohne Vorhalte in den Unterstimmen.**

**Muster 22.**

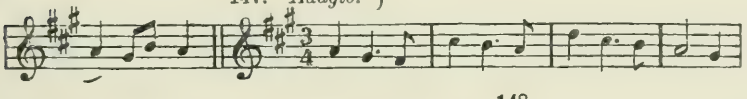




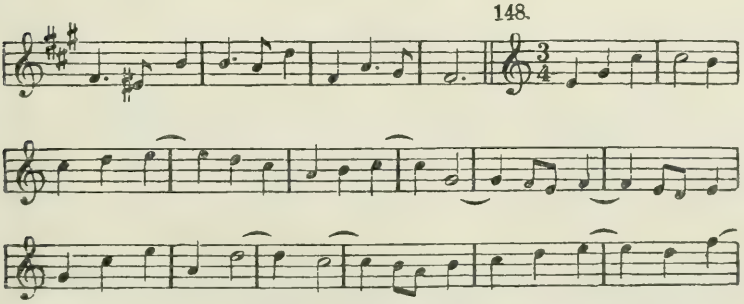
146. **Übungsbeispiele.**



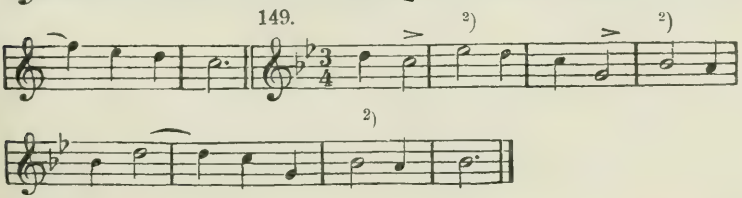
147. *Adagio.* [1])



148.



149.



1) Hier soll der Punkt den Vorhalt bilden.
2) Vorhalt auf zweitem Taktteil.

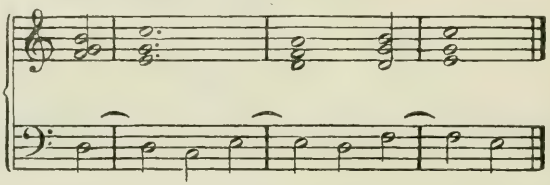
§ 36.

## Gebundene Vorhalte im Baß.

Für Vorhalte im Bafs gilt die im vorigen Paragraph gegebene Regel über das Verhältnis des Vorhaltes zur Harmonie in ihrer ganzen Ausdehnung bedingungslos, d. h. es darf in demselben Zusammenklange nicht der Vorhalt und der Ton, in den er sich auflöst, gleichviel ob in derselben oder verschiedenen Oktaven, zusammentreffen. Die folgenden Fälle sind also:

198.

unzulässig:

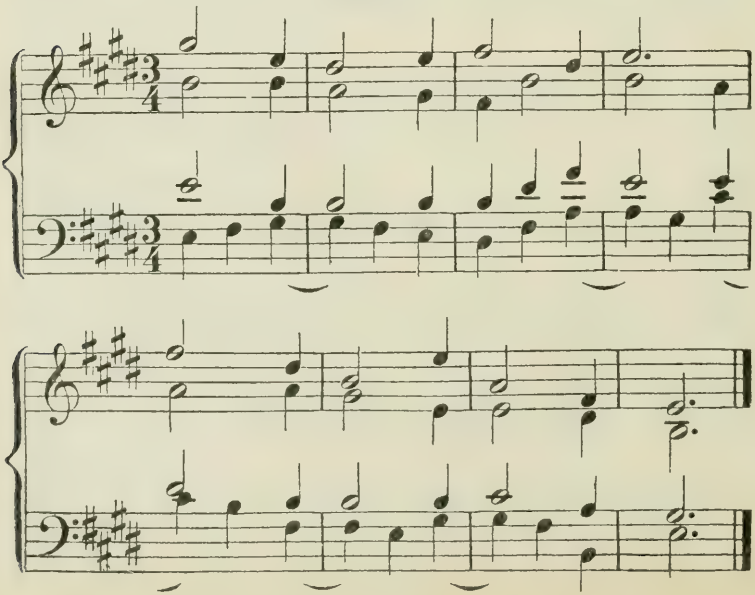


[Es können sich zwar verschiedene Arten des Vorhalts im Bafs finden, doch benutzt der Bafs mit besonderer Vorliebe den Vorhalt 4, 3, Quarte vor der Terz.]

## Dreiundzwanzigste Aufgabe.

**Setze zu folgenden Bässen, welche Vorhalte enthalten, die drei Oberstimmen.**

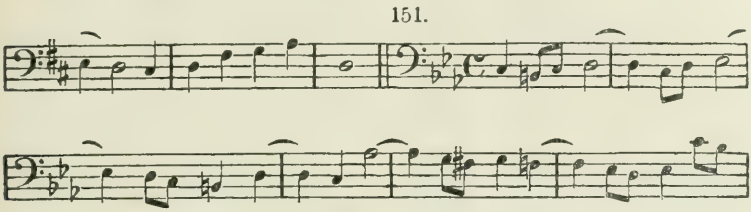
**Muster 23.**



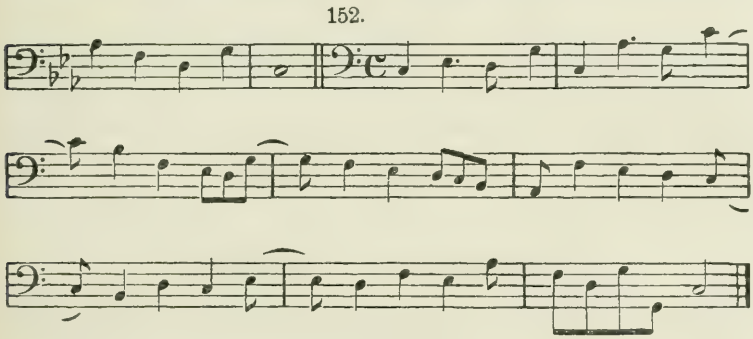
**Übungsbeispiele.**

150.

151.



152.



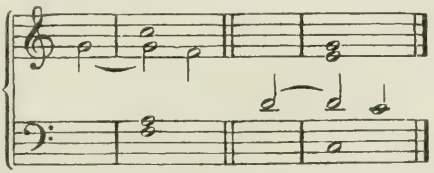
## § 37.

## Gebundene Vorhalte in Mittelstimmen.

Der Vorhalt in der Mittelstimme verhält sich gegen jede höhere Stimme wie der Vorhalt im Bafs, gegen jede tiefere wie der Vorhalt im Sopran. Tritt also in einer Mittelstimme ein Vorhalt auf, so ist das Zusammentreffen mit dem Tone, in den er sich auflöst, in einer anderen Oktave gestattet, wenn der Vorhalt über diesem Tone liegt, wie hier:

199.

Richtig:

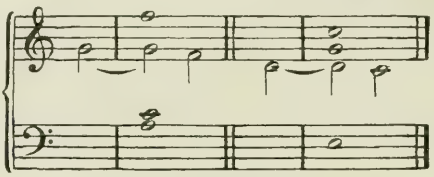


Nicht zulässig aber ist das Zusammentreffen des Vorhaltes

in einer Mittelstimme mit dem Tone, in den er sich auflöst, wenn der Vorhalt unter diesem Tone liegt, wie hier:

200.

Falsch:



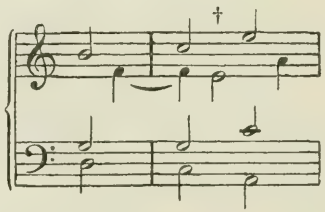
Allgemeiner gefafst lautet demnach die Regel über das Verhältnis des gebundenen Vorhaltes zum Akkord:

Das Zusammentreffen des Vorhaltes und des Tones, in den er sich auflöst, in der Sekunde derselben Oktave ist überall unzulässig. Das Zusammentreffen derselben in verschiedenen Oktaven ist zulässig, wenn der Vorhalt in einer höheren Stimme liegt, unzulässig, wenn er in einer tieferen Stimme liegt.[1])

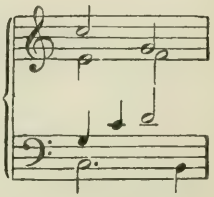
## Vierundzwanzigste Aufgabe.

**Bearbeite folgende Melodien und Bässe mit regelmäfsig gebundenen Vorhalten bald in dieser, bald in jener der drei hinzutretenden Stimmen.** Wo sich ein Vorhalt nicht anbringen läfst, suche ihn wenigstens durch eine gebundene (synkopierte) Note zu ersetzen.

201.

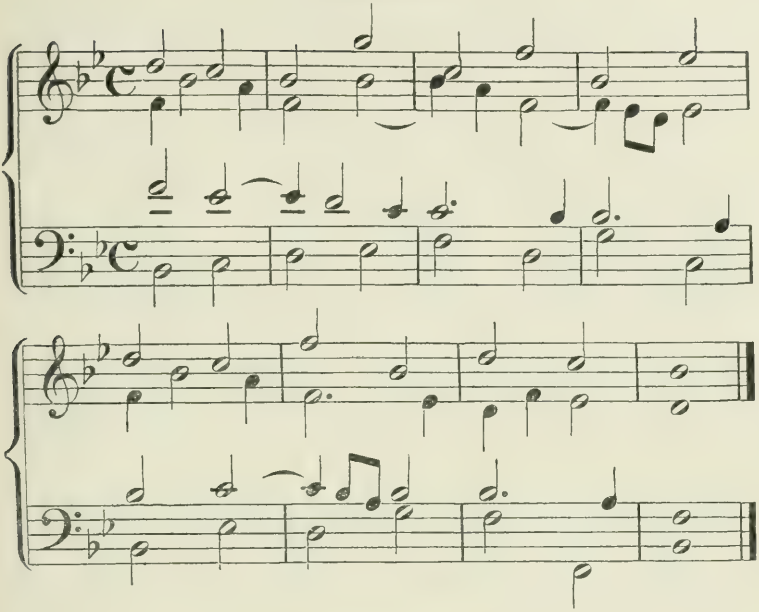


Jedenfalls sorge immer für Bewegung auf dem schlechten Taktteil, weil eine plötzlich eintretende Ruhe von der Länge einer halben Note als Stockung erscheinen würde.

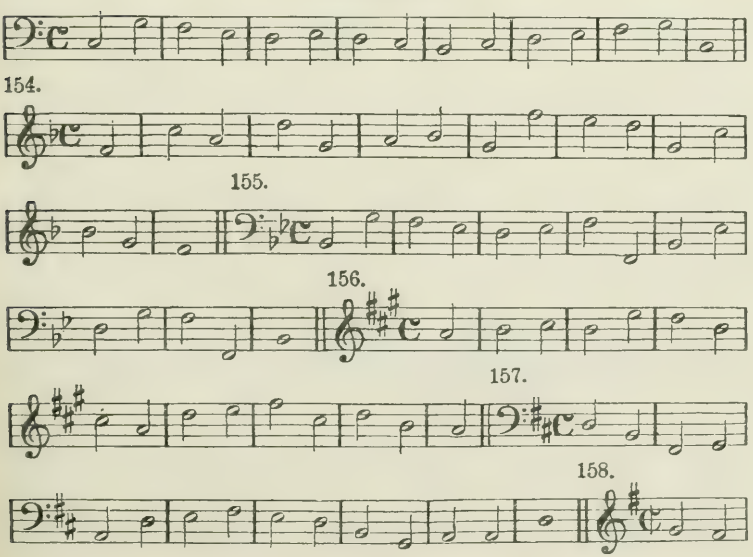


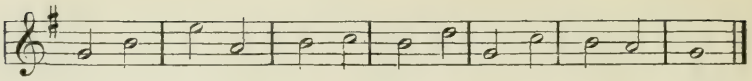
1) Vgl. Fufsnote zu S. 118.

**Muster 24.**



153. **Übungsbeispiele.**



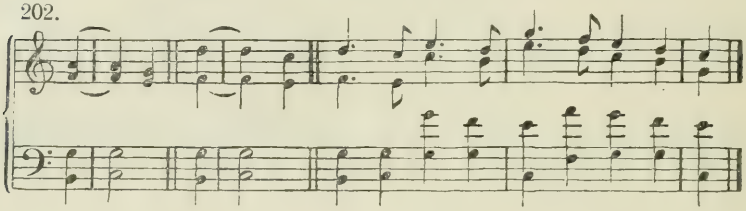


§ 38.

## Zweistimmige Vorhalte.

Gleichzeitige Vorhalte in zwei Stimmen werden ebenso vorbereitet und aufgelöst wie einstimmige.

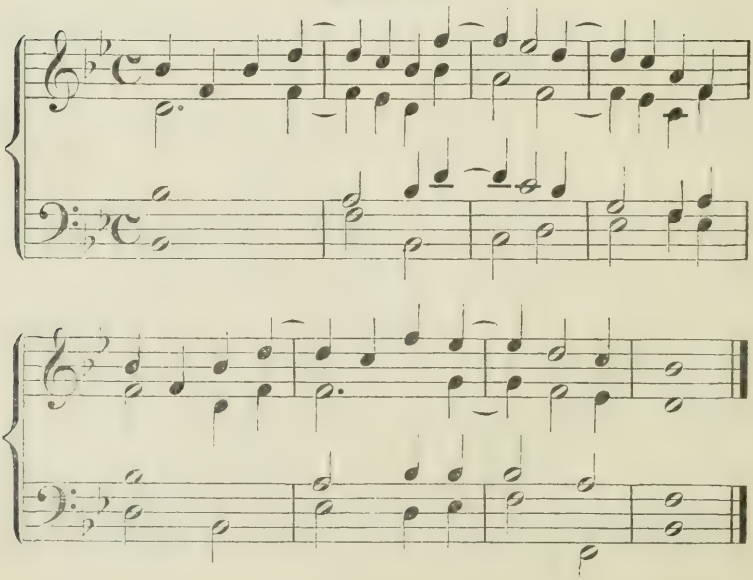
202.



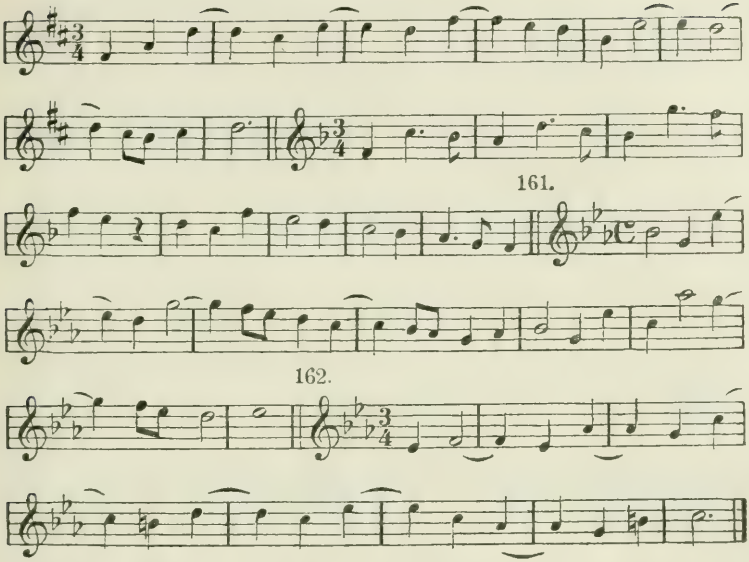
## Fünfundzwanzigste Aufgabe.

**Bearbeite folgende Melodien vierstimmig mit Anwendung zweistimmiger Vorhalte.**

**Muster 25.**



159. **Übungsbeispiele.**



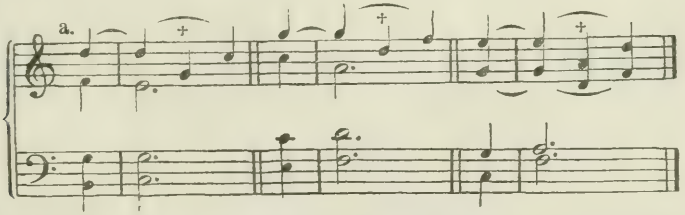

**Bilde Durtonleitern abwärts und Cadenzen mit Vorhalten.**

§ 39.

## Verzögerte Auflösung des gebundenen Vorhaltes.

Die regelmäfsige Auflösung des Vorhalts kann durch einen eingeschalteten Ton, der dem gerade geltenden Akkorde angehört, verzögert werden.

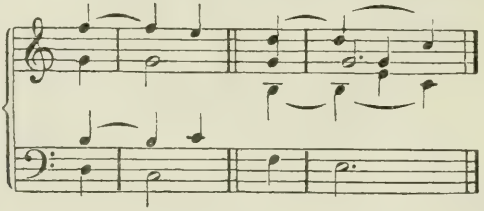
203.




Der Quintenschritt abwärts (a) ist bei weitem die häufigste Anwendung dieser Verzögerung, durch welche man, wie hier ersichtlich, auch die Bindung einer längeren Note an eine kürzere vermeidet.

Man kann auch den eingeschalteten Ton aufwärts eintreten lassen.

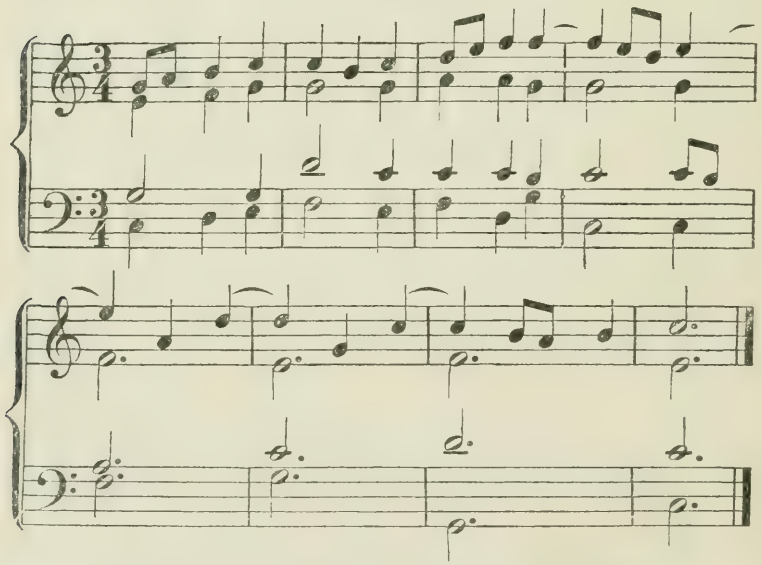
204



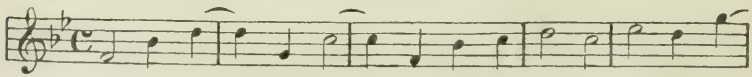
## Sechsundzwanzigste Aufgabe.

**Setze die folgenden Melodien, welche derartige Verzögerungen enthalten.**

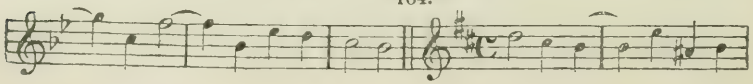
**Muster 26.**



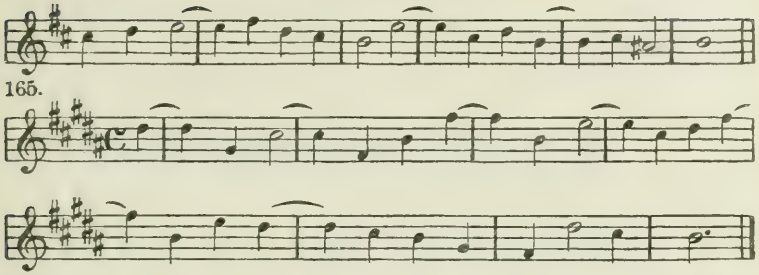
163. **Übungsbeispiele.**



164.



165.

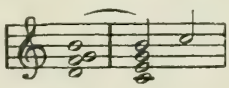


## § 40.

## Vorhalte von unten. Mehrstimmige Vorhalte.

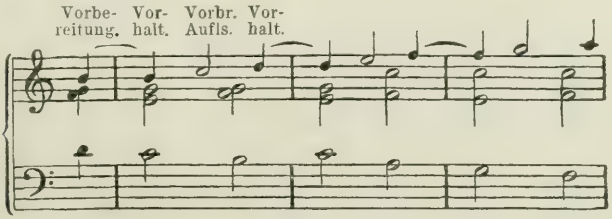
Alle bisherigen Vorhalte lösten sich nach unten auf, und diese Auflösung ist auch die bei weitem häufigste. Doch ergibt sich aus der Stimmführung oder dem Charakter der Melodie auch eine Auflösung der Vorhalte nach oben. Der musikalische Sprachgebrauch nennt die vorher abgehandelten Vorhalte, weil die Tonfortschreitung derselben von oben nach unten geht, Vorhalte von oben. Solche Vorhalte dagegen, welche sich aufwärts auflösen, also eine umgekehrte Fortschreitung zeigen, heifsen Vorhalte von unten. Sie kommen vorzüglich dann vor, wenn ein Ton schon durch sein Verhältnis zur Tonart die Neigung aufwärts fortzuschreiten hat, z. B. als Septime der Tonart.

205.



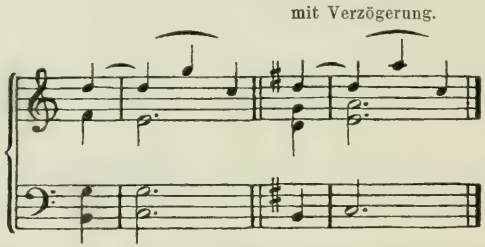
Diese Neigung, sich aufwärts aufzulösen, kann jedoch durch die Melodie allein auch jeder anderen Stufe der Tonart verliehen werden, z. B. in folgendem Passus, der seinen ersten Anstofs durch die Septime erhält.

206.



Vorhalte von unten und oben können zu zweistimmigen Vorhalten verbunden werden.

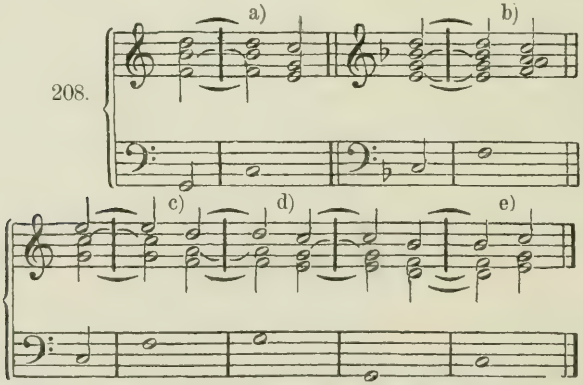
207.




Mehrstimmige Vorhalte sind gewöhnlich Kombinationen von Vorhalten von unten und Vorhalten von oben, doch können sie auch nur einer dieser beiden Klassen angehören.

Bei der Auflösung mehrstimmiger Vorhalte wird jeder einzelne Vorhalt regelmäfsig nach unten oder oben aufgelöst, oder werden dieselben zusammen als vorgehaltener Akkord aufgefafst und nach den Regeln behandelt, die über die Fortschreitung der Akkorde gelten.

208.




a) Hier macht die zweite Stimme, als Terz des Dominant-Akkordes, von der Freiheit Gebrauch, sprungweise fortzuschreiten, wird also als Akkordton, nicht als Vorhalt behandelt.

b) Hier lösen sich alle Töne, sowohl als Bestandtteile des Nonen-Akkordes (kleinen Septimen-Akkordes), als auch als Vorhalte von unten und oben, regelmäfsig auf.

c) Hier schreitet das c des Alt, als harmonischer Ton zu dem Basse f (fa-c), frei in einem Terzensprunge fort; der eigentliche Vorhalt ist also nur zweistimmig.

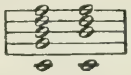
d) Hier werden alle Stimmen, sowohl als einzelne Vorhalte wie als Bestandteile von vorgehaltenen Akkorden regelmäfsig fortgeführt.

e) Hier lösen sich alle Vorhalte aufwärts auf und werden auch als Bestandteile des Akkordes vorschriftsmäfsig behandelt.

Einige dieser Vorhaltserscheinungen sind sogar als besondere Akkorde bezeichnet worden; so z. B.

die Tonika mit vorgehaltenem Septimen-Akkord (oder vermindertem Dreiklang) als Undecimen-Akkord,

209.

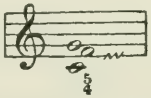


die Tonika mit vorgehaltenem Nonen-Akkord (oder kl. [verminderten] Septimen-Akkord als Terzdecimen-Akkord.

210.

Der sog. Quart-Quint-Akkord

211.



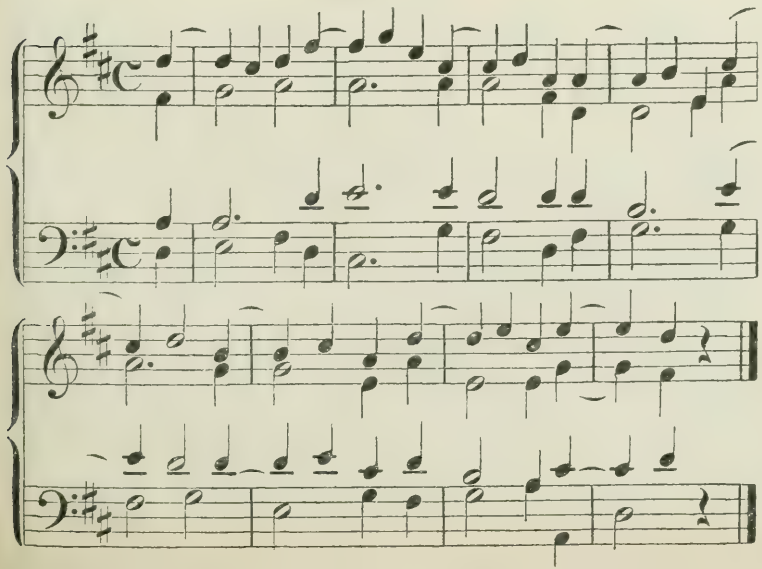
ist Dreiklang mit Vorhalt der Quarte.

[Alle diese Bildungen sind jedoch viel einfacher als Vorhalte aufzufassen und deswegen ist in neuerer Zeit der Gebrauch der gen. Akkordbezeichnung nicht mehr üblich.]

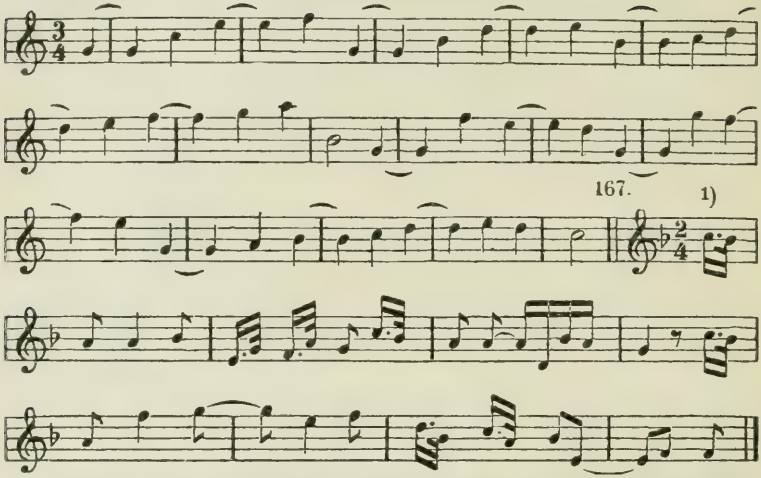
## Siebenundzwanzigste Aufgabe.

**Folgende Melodien mit Anwendung von Vorhalten von unten und mehrstimmigen Vorhalten zu harmonisieren.**

**Muster 27.**

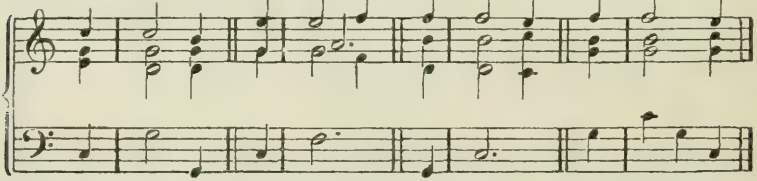


166. **Übungsbeispiele.**



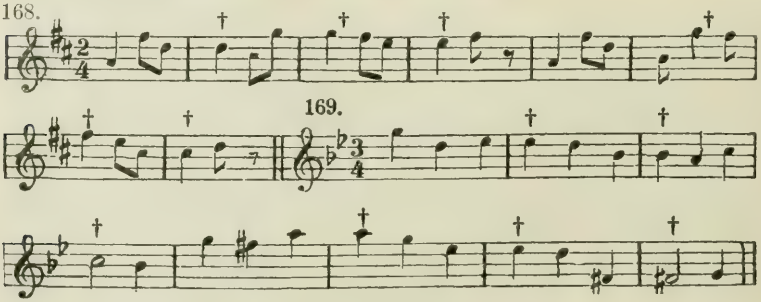

Gleich den gebundenen Vorhalten werden auch solche behandelt, denen ohne Bindung in derselben Stimme derselbe Ton vorangeht. Die Vorbereitung solcher Vorhalte darf kürzer sein als der Vorhalt.

212.



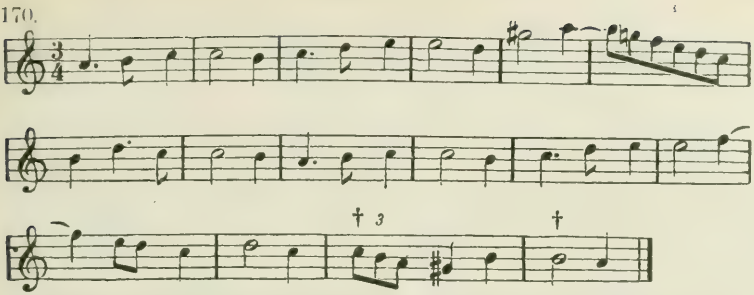
In den folgenden, zur siebenundzwanzigsten Aufgabe gehörigen Melodien sind derartige Vorhalte enthalten.

168.




1) Dieser Auftakt wird in den Unterstimmen pausiert.

170.



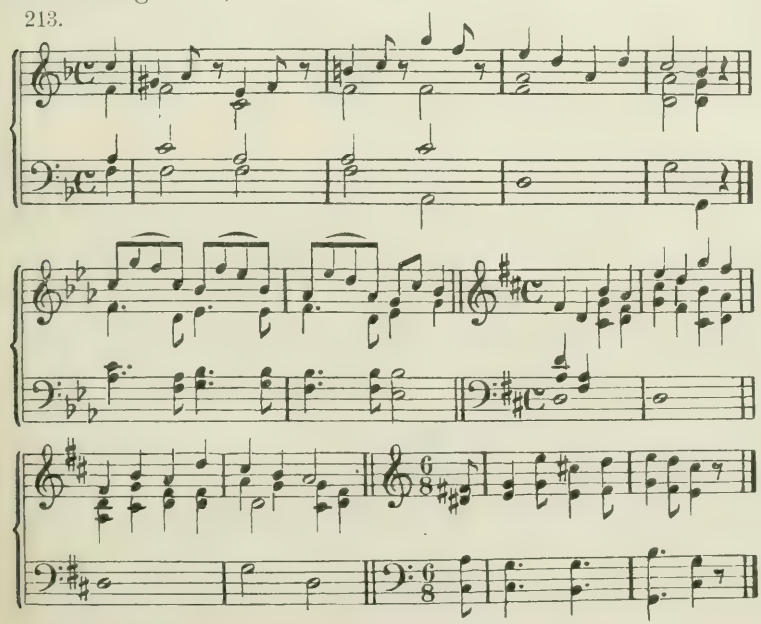
Streng systematisch würden hier, wie auch in der ersten Auflage geschehen, die stufenweise eingeführten Vorhalte folgen, welche aber aus methodischen Gründen als Durchgänge auf guter Taktzeit § 34 vorausgenommen sind.

## § 41.

## Freie, gar nicht vorbereitete Vorhalte.

Freie Vorhalte sind harmoniefreie Töne, welche ohne Vorbereitung auf guter oder schlechter Taktzeit eintreten und sich regelmäfsig auf- oder abwärts auflösen. Sie können ein-, zwei- oder mehrstimmig sein.[1])

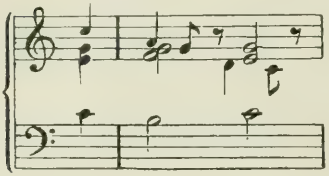
213.



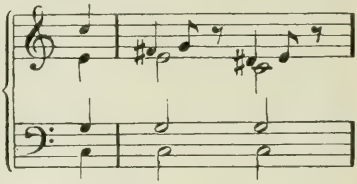
1) Man könnte solche Töne auch frei einspringende Wechselnoten nennen. (Anm. d. Hrsg.)

Für diese Vorhalte ist die einzige Beschränkung, dafs der Vorhalt und der durch ihn verzögerte Ton nicht als Sekunde derselben Oktave zusammentreffen dürfen. Also:

214. falsch:



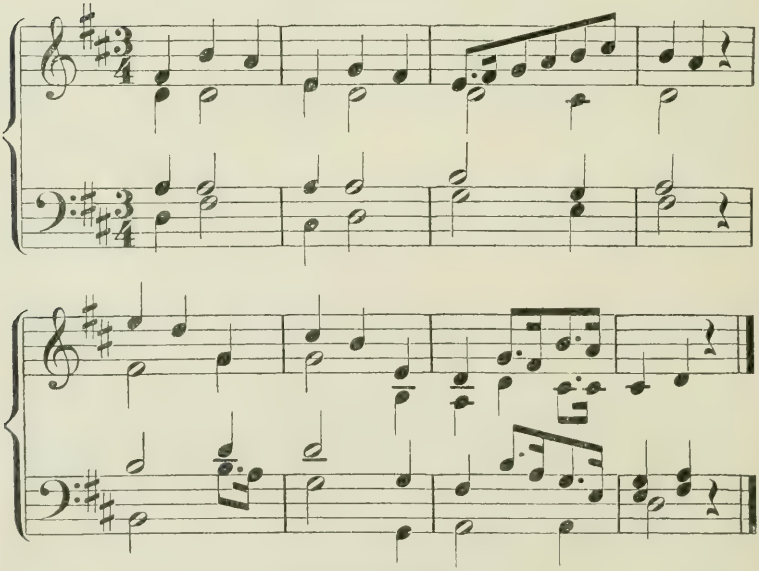
aber richtig:



## Achtundzwanzigste Aufgabe.

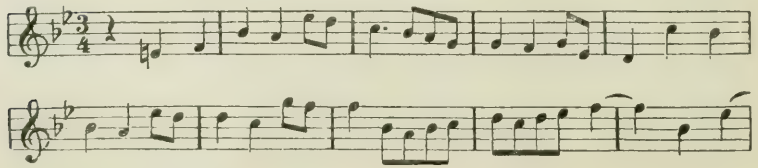
**Die folgenden Melodien vierstimmig zu setzen.**

**Muster 28.**

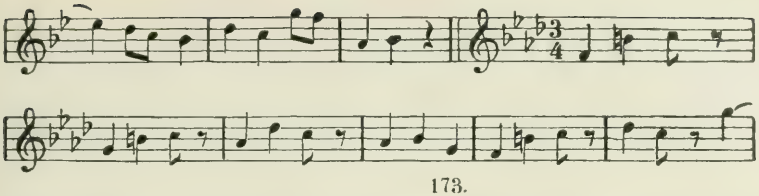


**Übungsbeispiele.**

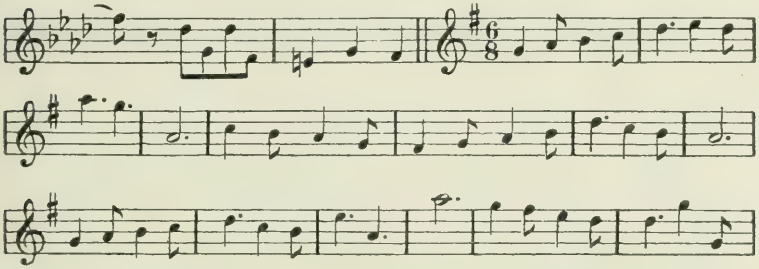
171.



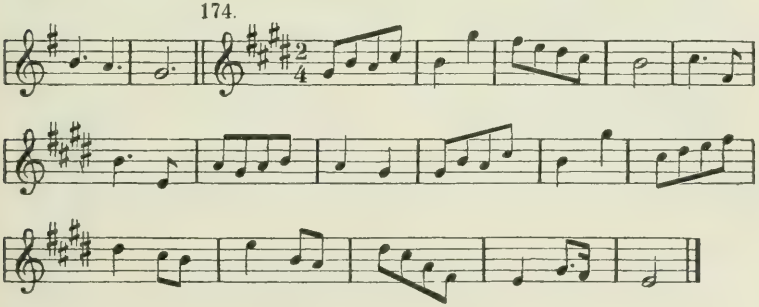
172.



173.



174.

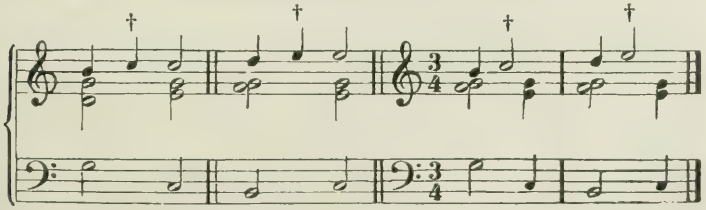


§ 42.

## Antizipation.

Töne, die als harmoniefrei in einem Zusammenklange auftreten und in derselben Stimme durch Bindung oder wiederholte Angabe im nächsten Zusammenklange harmonisch werden, heifsen Antizipationen oder Vorausnahmen, weil sie, eigentlich dem nächsten Akkorde angehörend, zum vorhergehenden vorausgenommen werden.

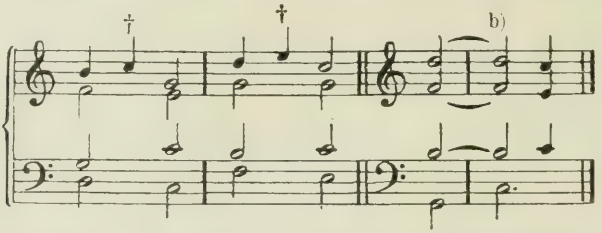
215.



Sie sind seltener als Durchgänge und Vorhalte.

Man rechnet auch solche Töne zu den Antizipationen, die zwar erst dem folgenden Akkord angehören, aber nicht in derselben Stimme wiederholt oder gebunden werden, sondern nur überhaupt im nächsten Akkorde harmonisch sind.

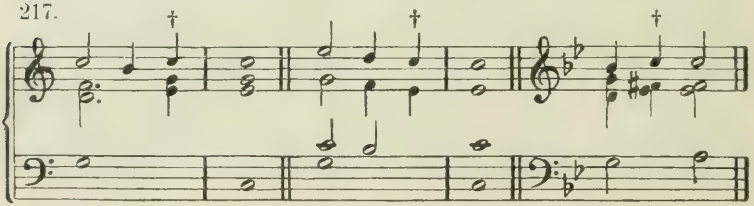
216.




Bei b) kann man entweder den Bafs als Antizipation oder die drei Oberstimmen als Vorhalt betrachten. Für die Kompositionslehre und den Komponisten als solchen ist es gleichgültig, welche Auslegung den Vorzug verdient.

Antizipationen können auch zwei- und mehrstimmig sein.

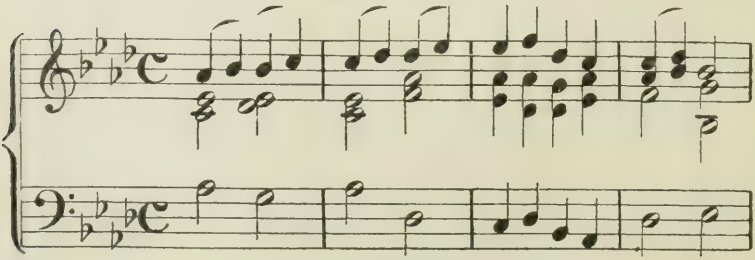
217.

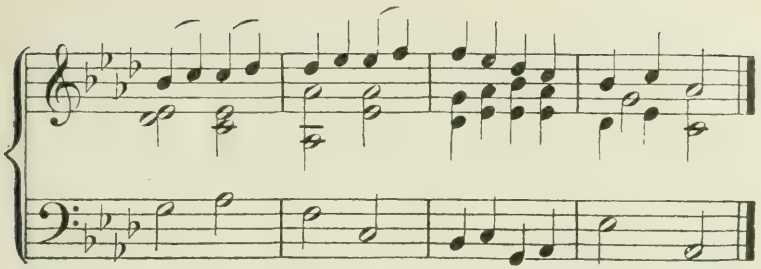



## Neunundzwanzigste Aufgabe.

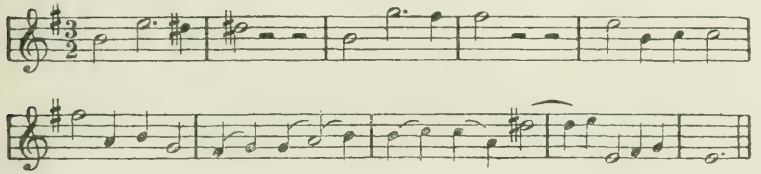
**Folgende Melodien, welche Antizipationen enthalten, vierstimmig zu bearbeiten.**

**Muster 29.**

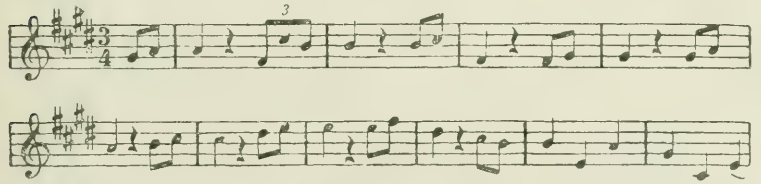




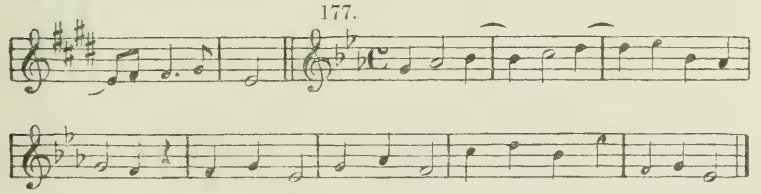
175. **Übungsbeispiele.**



176.



177.



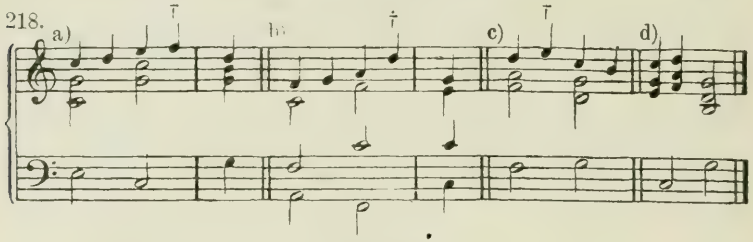
## § 43.

## Eigentliche Wechselnote.

Ein Ton, der zwischen zwei Zusammenklängen eingeschaltet wird, ohne in dem einen oder in dem anderen harmonischer Ton zu sein, und dabei sprungweise fortschreitet, wird Wechselnote genannt, weil er, obwohl harmoniefrei, wie ein harmonischer Ton behandelt wird, also seinen harmonischen Charakter wechselt. Die Fortschreitung führt gewöhnlich in einen harmonischen Ton,

a), b), zuweilen in einen Vorhalt, wie bei c). Bei d) finden sich Wechselnoten in zwei Stimmen, Alt und Tenor, während **d** im Sopran Antizipation ist.

218.

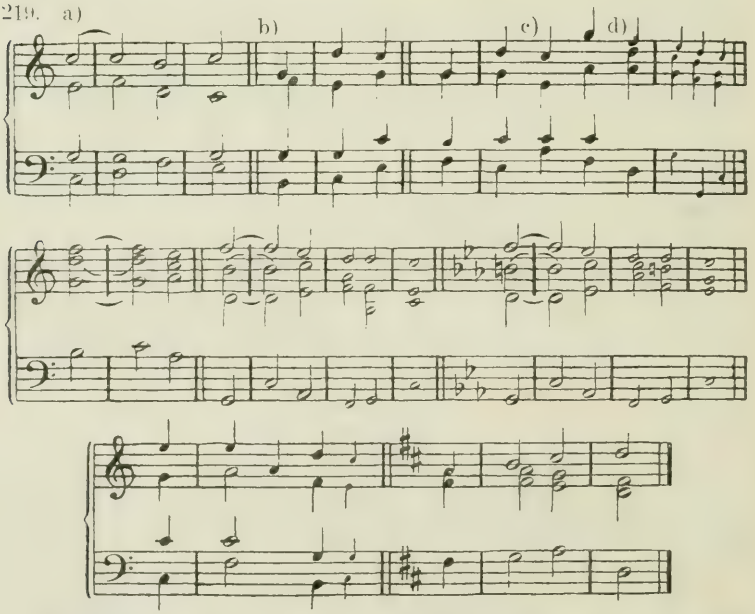



## § 44.

## Freiheiten in der Behandlung harmoniefreier Töne und Kombinationen derselben.

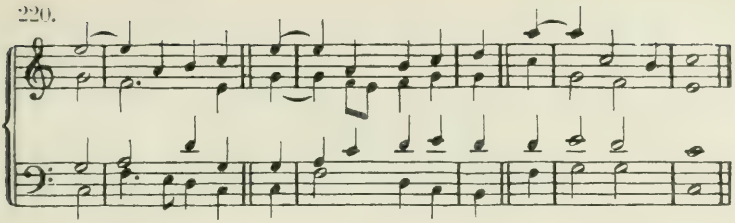
I. Bei der Auflösung von Vorhalten darf sowohl die Lage des Akkordes, a), b), als auch der Akkord selbst gewechselt werden, c), d),

219.



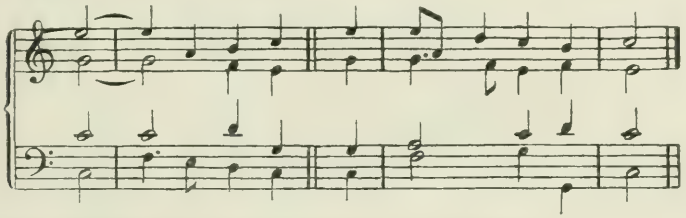

II. Zuweilen löst sich der Vorhalt springend auf, und zwar in der Regel abwärts.

220.



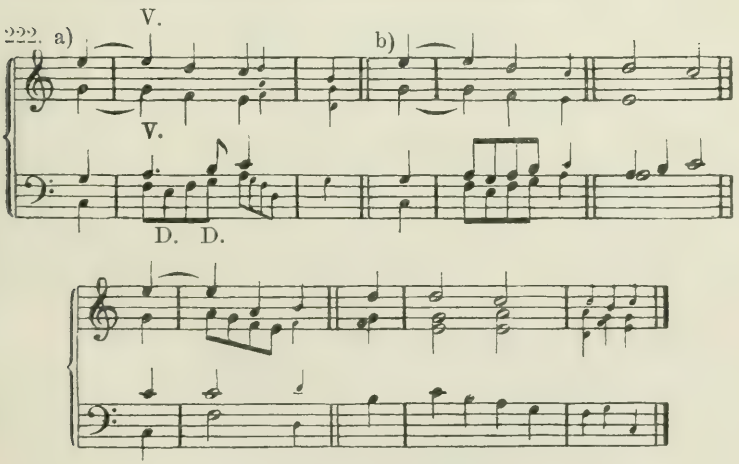
III. Zwei- und mehrstimmige Vorhalte können nacheinander aufgelöst werden, sodafs also der eine noch liegen bleibt, während der andere fortschreitet. Auch kann dabei die Art der Auflösung der beiden Vorhalte verschieden sein.

221.



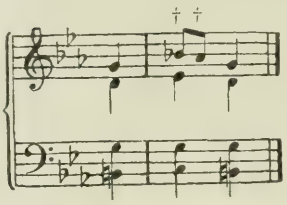
IV. Kombination von Vorhalt und Durchgang,

222. a) b)

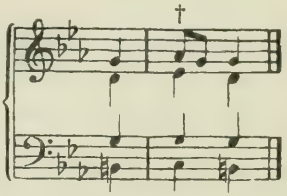



Bei a) bringt der Bafs vor der regelmäfsigen Auflösung des doppelten Vorhaltes der Oberstimmen den Durchgang **e**, bei b) beide Unterstimmen den doppelten Durchgang **e, g**. Die anderen Fälle kann sich der Schüler leicht selbst erklären.

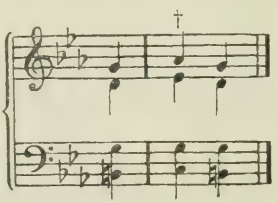
V. Doppelte Vorhalte. Zuweilen geht einem Vorhalte noch ein Vorhalt vorauf:

223. 

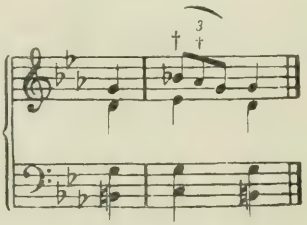
läfst sich zunächst auf einfachen Vorhalt bei wechselnden Akkorden (wie in diesem Paragraphen unter I.) zurückführen:

224. 

dieser Fall wieder auf einen ganz regelmäfsig behandelten Vorhalt:

225. 

Die Verbindung des doppelten Vorhaltes mit der regelmäfsigen Auflösung liefse sich so darstellen:

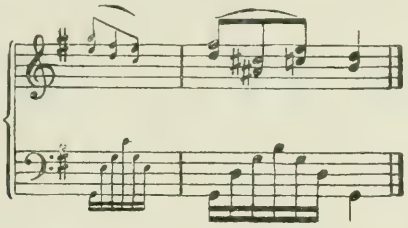
226. 

woraus sich dann schliefslich der gegebene erste Fall ableiten läfst.

VI. Auch treten Vorhalte von unten und oben nacheinander ein, von denen sich erst der letzte in einen harmonischen Ton

auflöst. Hier das Beispiel eines dreifachen zweistimmigen Vorhaltes aus Meyerbeer's „Afrikanerin“:

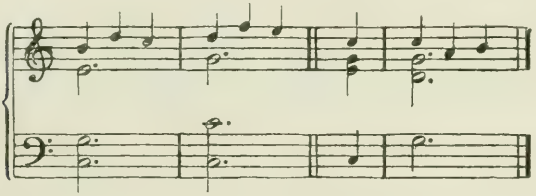
227.



wo die Figuration des Basses harmonisch als G-dur-Akkord aufzufassen ist. (Lexikon d. m. H. Seite 19, Mozart.)

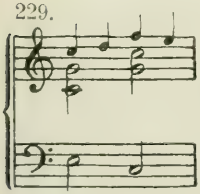
Einfache und häufige Fälle sind:

228.

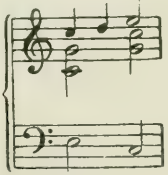


VII. Durchgang vor frei eintretendem Vorhalt:

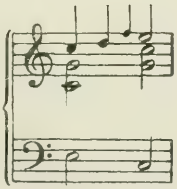
229.



zurückzuführen auf:

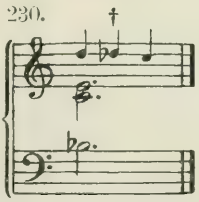


Ältere Schreibart:



VIII. Durchgang zwischen Vorhalt und Auflösung:

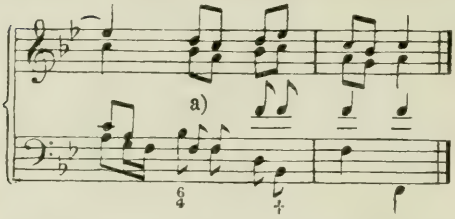
230.



IX. Zusammentreffen von Antizipation und Wechselnote mit Fortschreitung innerhalb des Akkordes.

Bach. 8st. Motette, Psalm 149. Takt 34.

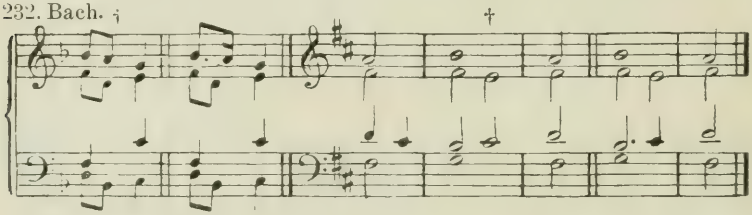
231.



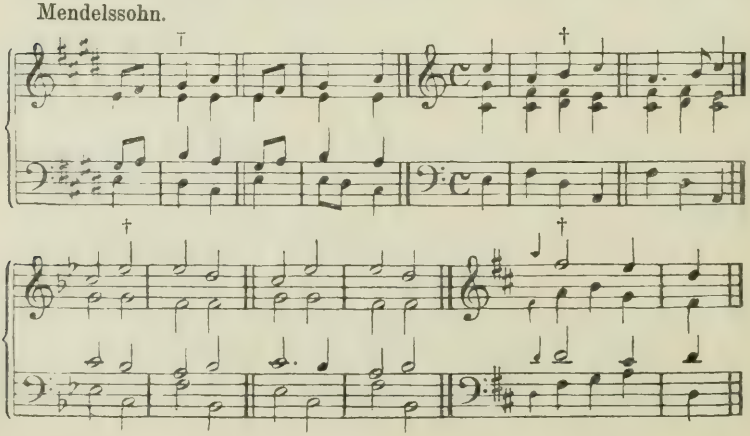

a) Hier geht der Bafs durch die Intervalle des B-dur-Akkordes, während die beiden Oberstimmen diatonisch fortschreiten und bei † die genannte Kombination ergeben. Der oben bezifferte konsonierende Quart-Sext-Akkord ergibt sich bei Bach nicht selten aus der Stimmführung. (Vgl. Lexikon d. m. H. No. 44,6.)

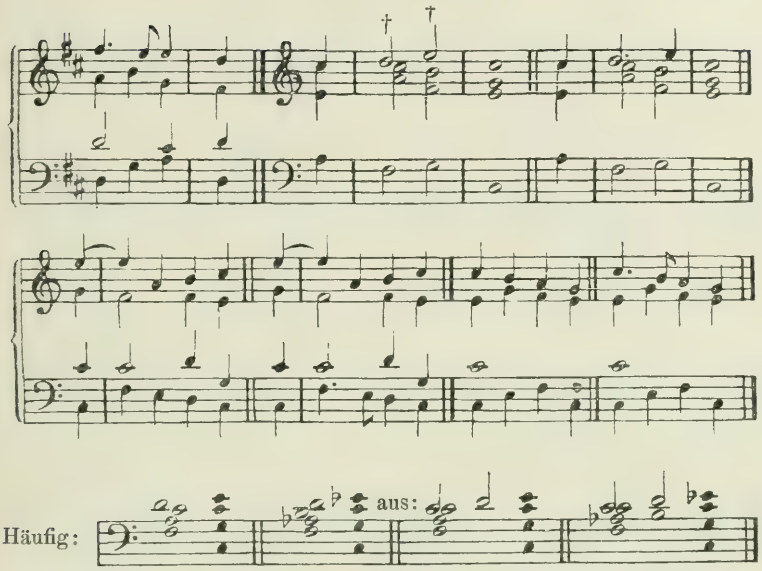
X. Mitunter entstehen durch das Zusammentreffen harmoniefreier Töne mit gleichzeitigen Akkord-Fortschreitungen Schein-Akkorde, die sich durch kleine rhythmische Veränderungen leicht auf einfache Fortschreitungen mit harmoniefreien Tönen zurückführen lassen. Hier folgt jedem Beispiele die harmonisch begründende einfache Form.

232. Bach.



Mendelssohn.



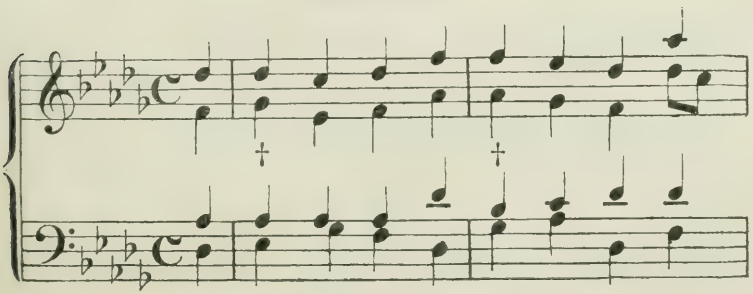


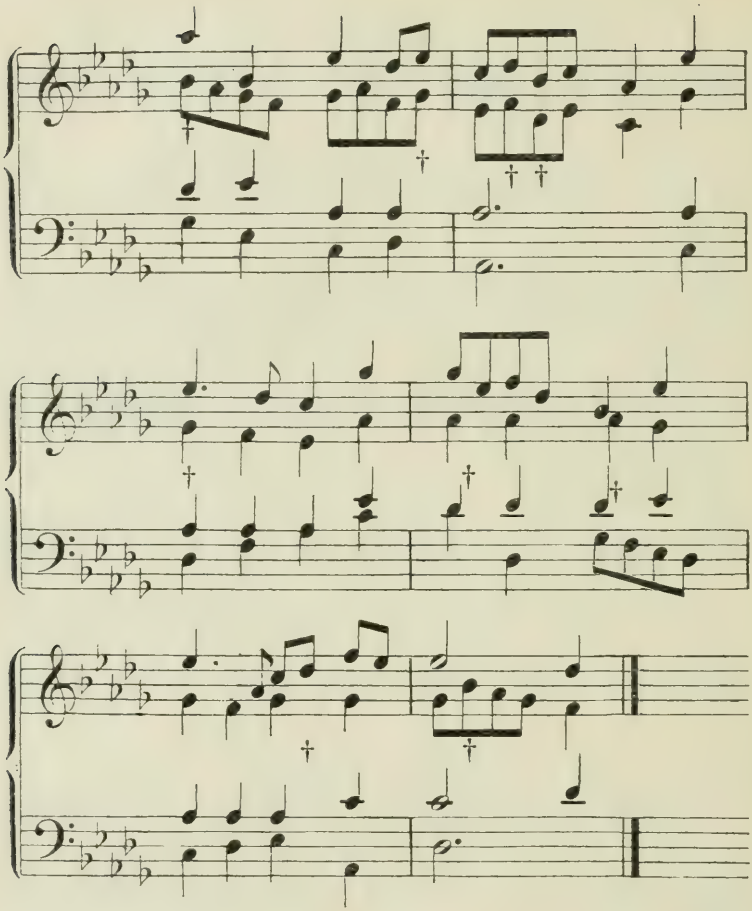

Ähnliche Kombinationen wird sich der Schüler in den Werken der Meister hiernach leicht erklären können und in den folgenden Beispielen an geeigneter Stelle selbst zu versuchen im stande sein.

## Dreissigste Aufgabe.

**Die folgenden Übungsbeispiele vierstimmig zu setzen mit Anwendung von Kombinationen harmoniefreier Töne, jedoch nur von solchen, über welche der Schüler selbst genaue Rechenschaft ablegen kann.**

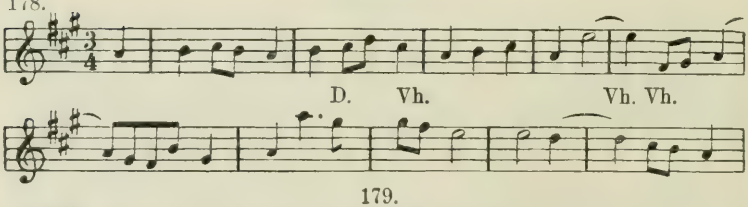
**Muster 30.**



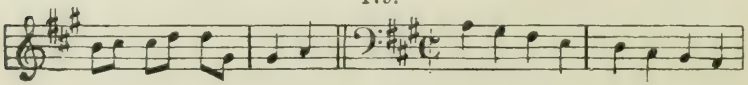


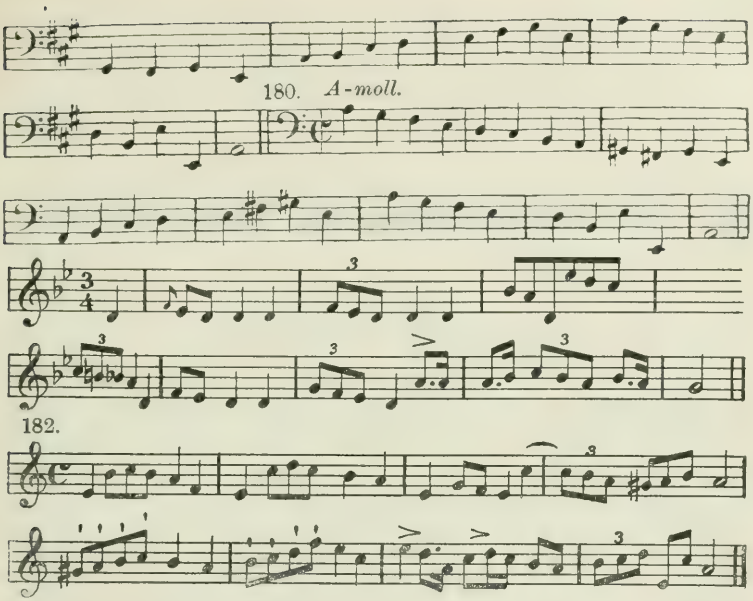
**Übungsbeispiele.**

178.




179.






Hier können die zum ersten Abschnitt genannten Choräle mit harmoniefreien Tönen bearbeitet werden, auch Volkslieder, die harmoniefreie Töne enthalten, ohne zu modulieren, wie „Die Würzburger Glöckli — Es steht ein Baum im Odenwald — Ich hatt' einen Kameraden — Was blasen die Trompeten — Morgenrot — Zu Strafsburg" u. v. a. Erschöpfende Behandlung der harmoniefreien Töne ist innerhalb der Kompositionslehre Sache des Kontrapunktes.

Anm. 1. Die None des Nonen-Akkordes ist eigentlich ein Vorhalt. Ihre Auflösung fällt unter die gleichzeitige Auflösung des Akkordes und Vorhaltes.

2. Die oberen Töne des Quart-Sext-Akkordes sind im Zusammenhang meist Vorhalte oder Durchgänge. Ersteres in den Fällen § 13, I, letzteres § 13, II. III. Auf dieser vorherrschenden Eigenschaft des Quart-Sext-Akkordes beruhen die dort gegebenen Regeln.

3. Zahlreiche Beispiele nebst Erläuterungen zu diesem Kapitel enthält des Verf. „Lexikon der musikalischen Harmonien". Berlin, Carl Habel.

# III. Die harmonische Modulation.

§ 45.

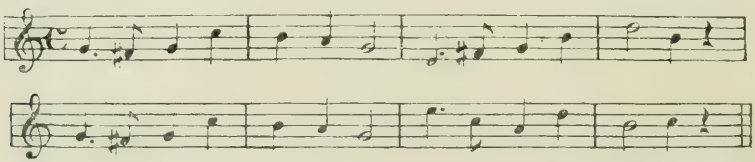
## Begriff der Modulation.

Modulieren heifst: in eine andere Tonart übergehen. Man sagt von einem Stücke: es moduliert, wenn darin verschiedene Tonarten auftreten. Modulationen heifsen Ausweichungen, sofern der Satz nach ihnen in die Ausgangstonart zurückführt, Übergänge, sofern sie in eine neue Tonart führen.

Die Lehre von der Modulation betrachtet jeden Akkord als Vertreter einer Tonart, und zwar in der Eigenschaft eines der im ersten Abschnitt behandelten Hauptakkorde oder derjenigen Nebenakkorde, welche die Unterdominante vertreten.

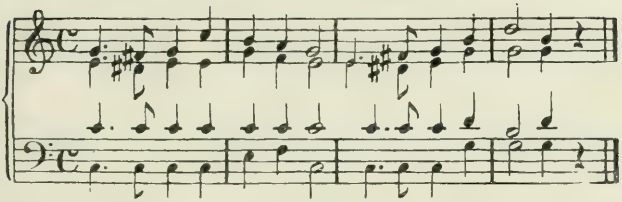
Dafs eine Melodie moduliert, folglich auch im vierstimmigen Satze der Akkorde verschiedener Tonarten bedarf, erkennt man nur an der Fortschreitung ihrer Töne, da das Vorkommen von Versetzungszeichen in vielen Fällen, wie der Schüler aus den Übungen des vorigen Abschnittes weifs, nur auf harmoniefreie Töne deutet, welche an sich die Tonart nicht verändern.

233.



In vorstehender C-dur-Melodie wird man zwar das erste **fis** als einen chromatischen Durchgang auffassen, denn es ist hier, wo die Fortschreitung **g c** die C-dur-Tonart bedingt, gewifs kein Grund vorhanden, diese gleich im ersten Takt in Frage zu stellen. Das zweite **fis** aber würde, als chromatische Durchgangsnote in C-dur harmonisiert, die ganze Fortschreitung lahm legen.

schlecht.

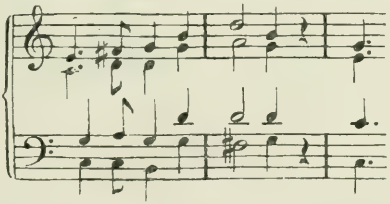
234. 

Man mufs also an eine neue Tonart denken. An welche?

Die Fortschreitung der Melodie **g-h-d-h** bezeichnet deutlich genug G-dur! — G-dur ist also einzuführen.

Welchen Akkord der neuen Tonart kann aber **fis** erhalten?

Es findet sich in jedem der dissonierenden Hauptakkorde. Dadurch, dafs **fis** in der Oberstimme liegt, sind der Nonen- und kleine Septimen-Akkord ausgeschlossen, es bleiben also der Dominant-Septimen-Akkord und der verminderte Dreiklang. Da der Dominant-Septimen-Akkord die neue Tonart bestimmter angibt als der verminderte Dreiklang (§ 21), wählen wir jenen.

235. 

Da der fernere Fortgang zunächst dem Anfange entspricht, so setzen wir zunächst auch wieder die erste Harmonie.

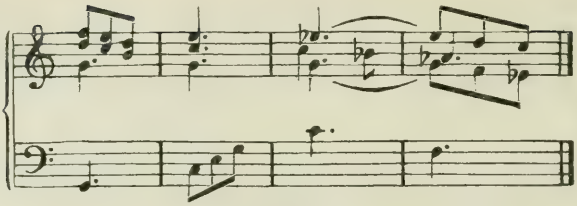
## § 46.

## Wechsel des Tongeschlechts.

Nicht eigentlich zur Modulation gehört der Übergang aus einer Dur-Tonart in die gleichnamige Moll-Tonart oder umgekehrt, wie aus C-dur in C-moll und umgekehrt, weil dabei nicht die Tonart, die Beziehung auf einen bestimmten Ton als Grundton aufgegeben wird (da ja derselbe Ton diese Eigenschaft behält), sondern nur das Tongeschlecht gewechselt wird.

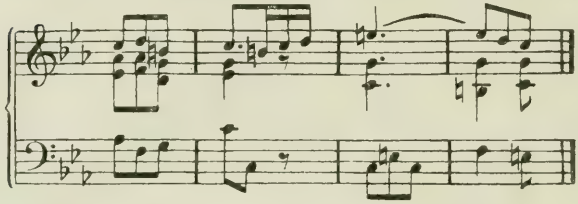
So kann auf jeden tonischen Dreiklang unmittelbar der der gleichnamigen entgegengesetzten Tonart folgen, und das neue Tongeschlecht von da an beliebig festgehalten werden.

236.



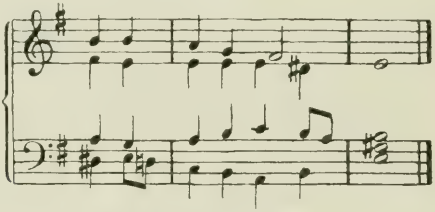
u. s. w.

237.



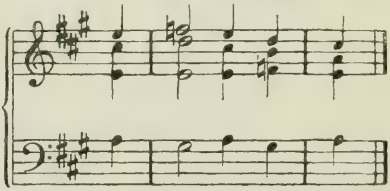
So kommt in Mollsätzen besonders häufig der Dur-Dreiklang als Schlufsakkord vor.

238.



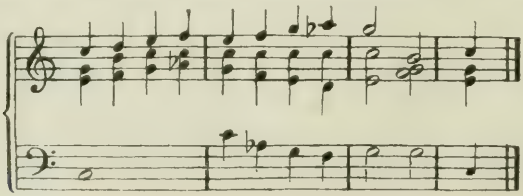
So erscheinen in Dursätzen die dissonierenden Hauptakkorde der Moll-Tonart mit Auflösung nach Dur,

239.



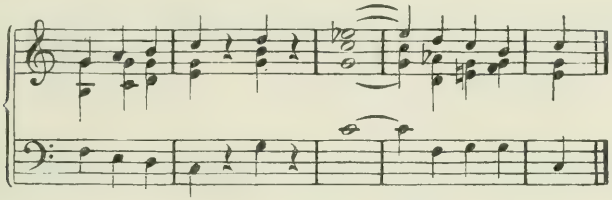
ebenso der Unter-Dominant-Dreiklang der Moll-Tonart, sowie dessen Stellvertreter mit Fortschreitung in Dur-Akkorde,

240.



und können andererseits jederzeit diejenigen dissonierenden Hauptakkorde der Dur-Tonart, welche nicht die grofse Sexte derselben enthalten, also der Dominant-Akkord und der verminderte Dreiklang, nach Moll aufgelöst werden.

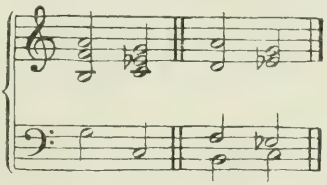
241.



Dagegen sträuben sich die mit der grofsen Sexte der Dur-Tonart ausgestatteten Akkorde, der grofse Nonen- und kleine Septimen-Akkord, gegen diese Auflösung.[1])

242.

Also nicht:

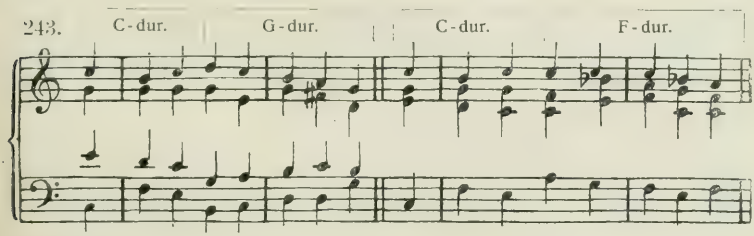


## § 47.

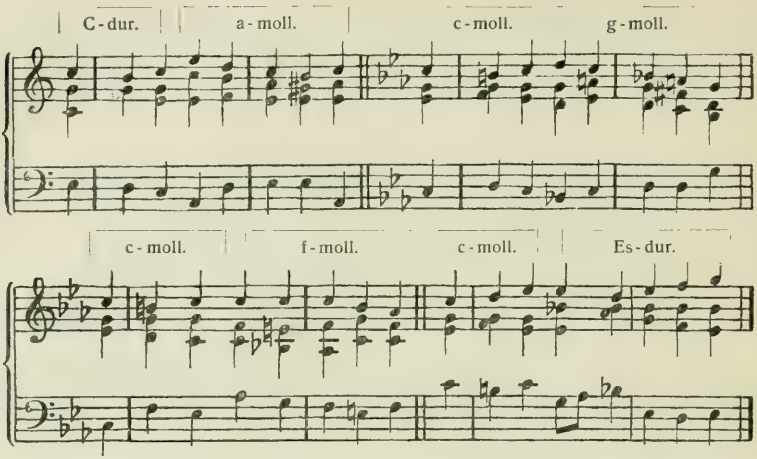
## Modulation in die nächstliegenden Tonarten.

Nächstverwandte und Parallel-Tonarten folgen unmittelbar aufeinander. So in den folgenden Beispielen tonischer Dreiklang auf tonischen Dreiklang, wo der Dreiklang der neuen Tonart zu ihrer Einführung genügt:

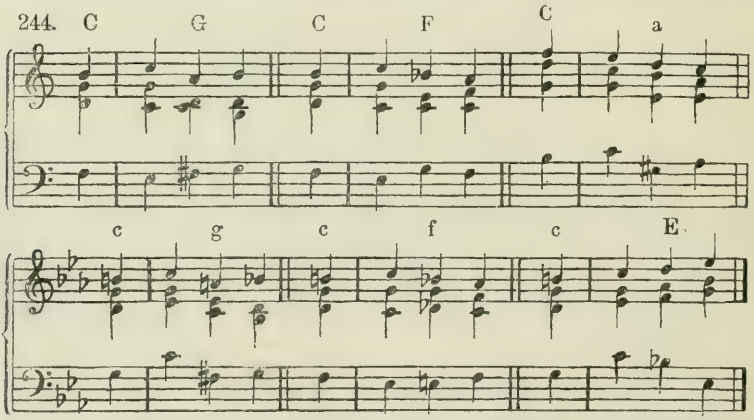
243.



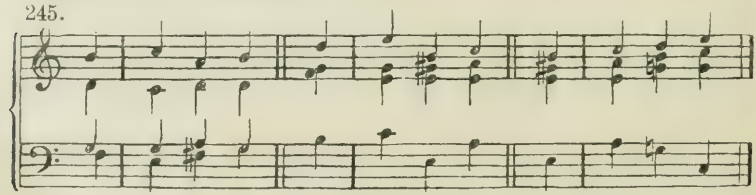

1) Vergl. des Verfassers „Partiturstudium, Modulation der klassischen Meister." Berlin, Carl Habel, § 5—8.




Oder es folgt auf den tonischen Dreiklang einer Tonart ein dissonierender Hauptakkord der verwandten oder parallelen Tonart, sich regelmäfsig in den tonischen Dreiklang derselben auflösend:

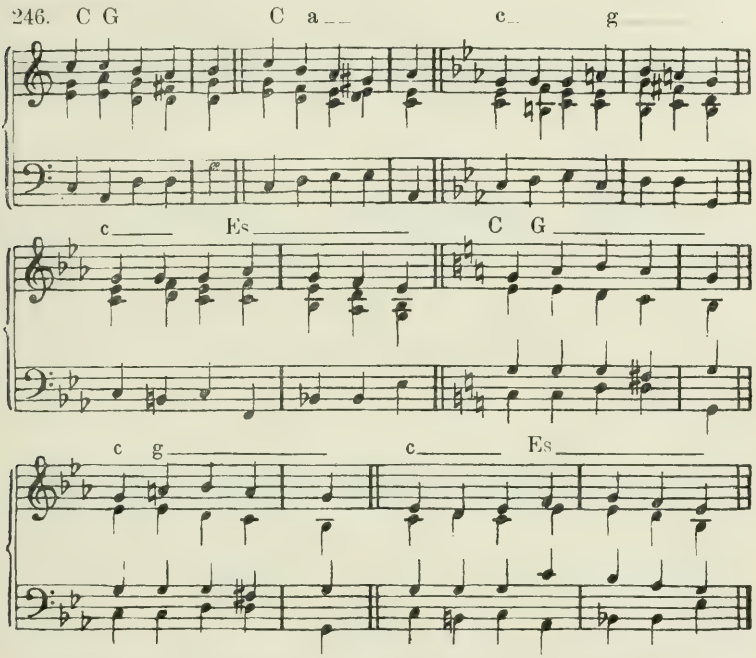



Auch hier darf geeigneten Falles der Dominant-Dreiklang den Dominant-Septimen-Akkord vertreten.



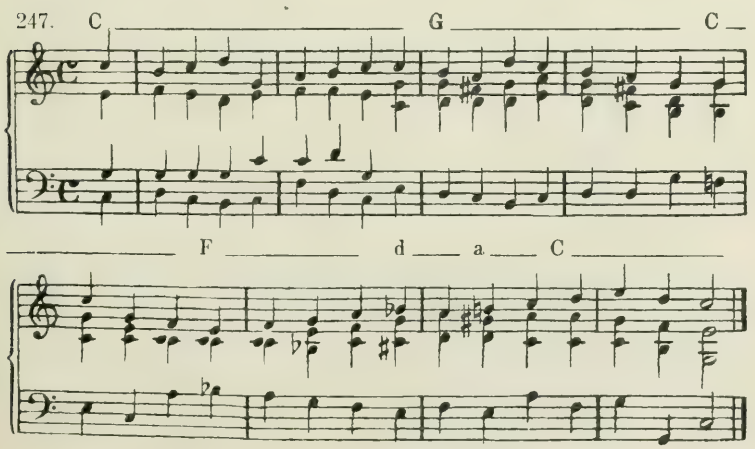
Auch die Neben-Dreiklänge und Neben-Septimen-Akkorde auf der zweiten Stufe sind zur Verbindung so nahe liegender Tonarten leicht verwendbar.

246.




Die folgende Melodie enthält dergleichen Modulationen.

247.



In allen diesen Fällen ist es die nahe Beziehung, welche die Tonarten verbindet: dafs dabei meist auch gemeinschaftliche Töne hervortreten, welche von jetzt ab das wesentliche Bindemittel der Modulation werden, ist, wiewohl eine Folge der Verwandtschaft, doch hier nur als zufällig zu betrachten.

Die Entfernung der Tonarten im Quarten- und Quintenzirkel bedingt die Grade der Verwandtschaft.

## A. Die dissonierenden Hauptakkorde

### als Mittel, von dem tonischen Dreiklang einer Tonart in den jeder anderen zu modulieren.

### Regelmäßige Modulation.

§ 48.

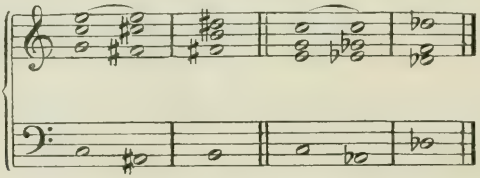
### Das Verfahren im allgemeinen.

Das Verfahren der regelmäfsigen Modulation besteht in der Einführung eines dissonierenden Hauptakkordes der neuen Tonart und dessen Auflösung in den tonischen Dreiklang derselben.

**Regel:** Die Einführung des dissonierenden Hauptakkordes mufs durch wenigstens einen gemeinschaftlichen Ton mit dem vorhergehenden Akkorde vorbereitet sein.

C-dur nach H-dur. C-dur nach Des-dur.

248.



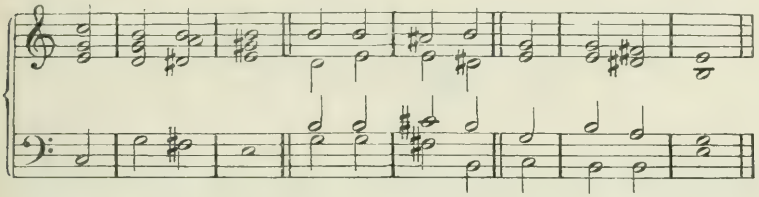
Wo dem dissonierenden Hauptakkorde gemeinschaftliche Töne mit dem vorhergehenden Dreiklange fehlen, wird zwischen beiden ein Akkord eingeschaltet, welcher mit beiden gemeinschaftliche Töne hat und nach den im ersten Abschnitt gegebenen Vorschriften innerhalb einer Tonart auf den ersten folgen kann.

Dieser eingeschaltete Akkord ist ein Dreiklang, Sextakkord

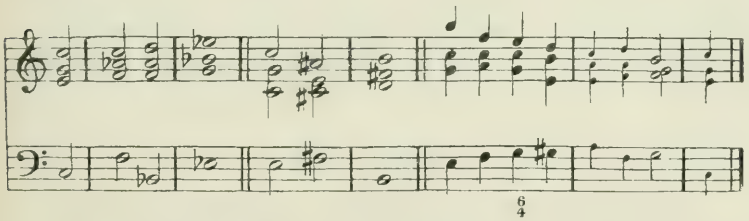
(wie unten bei a, c), oder auch, wenn er sich nach den gegebenen Regeln behandeln läfs, Quart-Sext-Akkord (b).

Zu Gunsten der Stimmführung kann man den gegebenen tonischen Dreiklang auch als Sext-Akkord aufstellen (d). Im Verlaufe von harmonischen Sätzen bilden sich gelegentlich auch Modulationen vom Quart-Sext-Akkord aus (e), wobei dieser seine regelmäfsige Behandlung behalten mufs.

249. a) C—E. G—H. b) C—e.

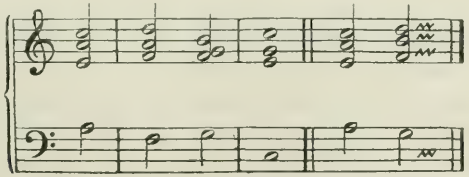


c) C—Es. d) C—h. e) C—a.



Eine Ausnahme machen die wenigen von den im vorigen Paragraphen besprochenen Fälle, wo der dissonierende Hauptakkord der verwandten oder parallelen Tonart mit dem vorhergehenden Dreiklang keinen Ton gemeinsam hat. In diesen Fällen macht die nahe Beziehung der Tonarten solche Vermittelung entbehrlich. Doch lassen sie sich natürlich auch nach der hier gegebenen Regel behandeln. Der Schüler hat sie jedesmal auf beide Arten auszuführen, z. B. A-moll nach C-dur:

250.

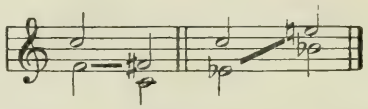


## § 49.

## Der Querstand.

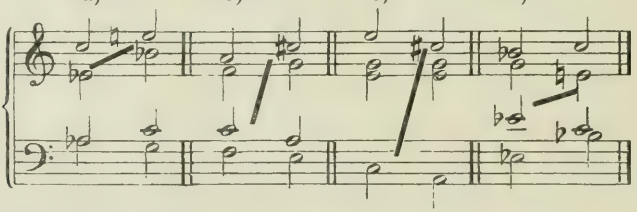
Da die Modulation Akkorde entlegener Tonarten in unmittelbare Berührung bringt, so führt sie oft unvermeidlich auch zu grofsen harmonischen Härten. Diese können jedoch durch gute Stimmführung in den meisten Fällen vermieden, in anderen gemildert werden. Häufig entstehen sie durch den sogenannten Querstand.

a) b)

251. 

Folgt nämlich auf einen Ton in einer Stimme in einer anderen Stimme, sprungweise eintretend, die Erhöhung oder Erniedrigung desselben um einen halben Ton, so bilden diese beiden Töne oder Stimmen einen Querstand. Es ist gleichgültig, ob die querständigen Töne in derselben oder verschiedenen Oktaven liegen. So bilden z. B. hier: bei a) Sopran und Alt, bei b) Sopran und Tenor, bei c) Sopran und Bafs, bei d) Alt und Tenor Querstände.

a) b) c) d)

252. 

Die Momente, die beim Querstand zusammenwirken, sind:

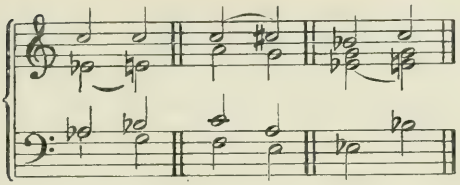
1. Es folgen unmittelbar aufeinander zwei um einen halben Ton verschiedene Töne derselben Stammstufe (mit anderen Worten: zwei Töne, die den chromatischen halben Ton [übermäfsige Prime, übermäfsige oder verminderte Oktave] bilden;

2. in verschiedenen Stimmen;

3. der zweite sprungweise eintretend.

Querstände sind also nie vorhanden, wenn die beiden verschiedenen Töne derselben Stammstufe in derselben Stimme liegen, welche alsdann stufenweise (chromatisch) fortschreitet, wie:

253.

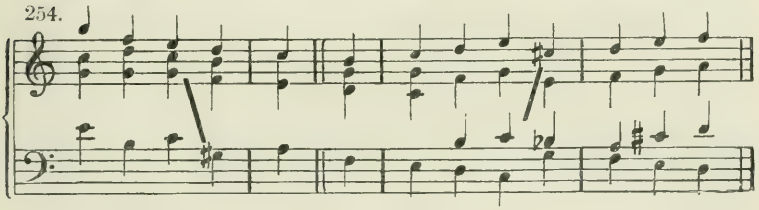


und können auf diese Art bei der Modulation vermieden werden.

Wo aber andere Gründe dieses Verfahren ausschliefsen, z. B. eine gegebene Melodie den Querstand herbeiführt, da vermeide man ihn wenigstens zwischen den Aufsenstimmen.

Sangbare Stimmführung rechtfertigt jeden Querstand:

254.



## § 50.

## Der Dominant-Septimen-Akkord als Modulationsmittel.

### Einunddreifsigste Aufgabe.

**Moduliere mit dem Dominant-Septimen-Akkord: 1. schriftlich, 2. auswendig am Instrument von C-Dur in jede Dur-, von C-Dur in jede Moll-, von C-Moll in jede Dur-, von C-Moll in jede Moll-Tonart.**

**Mache dergleichen Modulationen von einer stark vorgezeichneten Tonart in beliebige andere Tonarten, auch in solche, deren Vorzeichnungen nicht vorkommen, wie Gis-Dur, Des-Moll u. a.**

Hauptregel und Beispiele sind § 48 gegeben.

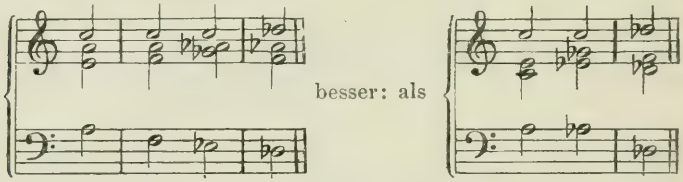
Hier noch einige spezielle Anweisungen:

1. Bei dieser und den folgenden ähnlichen Aufgaben hat der Schüler durch die Lage der Akkorde jeden Übergang möglichst wohlklingend zu machen. Nichtsdestoweniger werden sich immer einige ergeben, die trotz aller Regelmäfsigkeit hart erscheinen.

In irgend einem Zusammenhange aber, der nun hier eben gänzlich fehlt, können auch solche Übergänge nicht allein gerechtfertigt, sondern sogar notwendig sein: jedenfalls gehört ihre Kenntnis zur Ausrüstung des Komponisten.

2. Bei den Modulationen, die vom Moll-Dreiklang ausgehen, hat der Schüler zu vermeiden, dafs die kleine Terz des Moll-Dreiklanges zum Leitton (Terz des Dominant-Akkordes) wird. Also

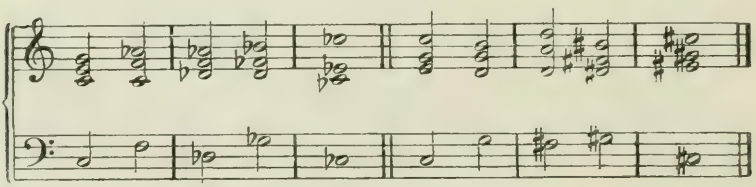
255. A-moll nach Des-dur.




Die Einführung des übermäfsigen Sext-Akkordes wird auch solche Übergänge als enharmonische rechtfertigen. Ihr vereinzeltes Vorkommen bei grofsen Meistern beeinträchtigt die Gültigkeit der hier gegebenen Vorschrift nicht. (Partiturstudium, S. 49, 50.)

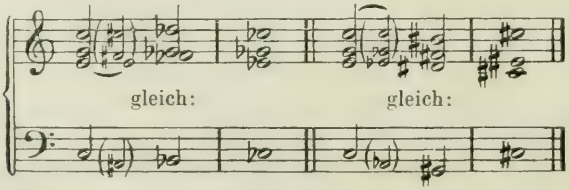
3. Um von C-dur nach Cis-dur oder Ces-dur zu modulieren, findet sich kein Dreiklang, der allein zur Vermittelung dienen könnte. Man müfste daher hier zwei Akkorde einschalten.

256. C Ces C Cis



Mit Hilfe der enharmonischen Verwechselung (Cis-dur = Des-dur, Ces-dur = H-dur) kann man beide Übergänge, ohne einen Akkord einzuschalten, vollziehen.

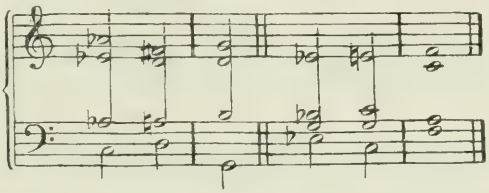
257.



Dergleichen Fälle finden sich auch bei den übrigen Modulations-Aufgaben. Der Schüler führe sie jedesmal auf beide Arten aus.

4. Der Ober-Dominant-Dreiklang kann den Dominant-Septimen-Akkord vertreten, wenn die ihm fehlende Septime aus dem vorhergehenden Akkorde ergänzt werden kann.

258.



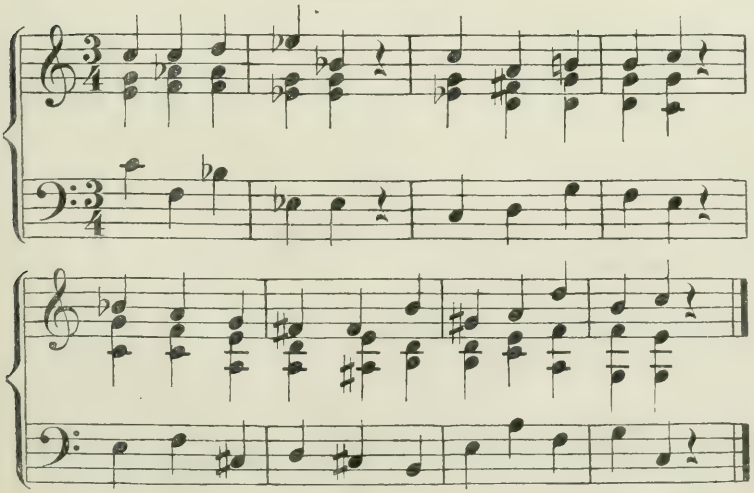
Am Klavier ist es vorteilhaft, jeden Verwandtschaftsgrad durch den Quinten- und Quarten-Zirkel zu verfolgen.

Anm. Man nennt die Modulation diatonisch, wenn sie nur diatonische Intervalle enthält, chromatisch, wenn sie vom chromatischen halben Ton Gebrauch macht, enharmonisch, wenn eine enharmonische Verwechselung vorkommt.

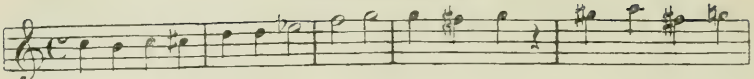
## Zweiunddreifsigste Aufgabe.

**Harmonisiere mit dem Dominant-Septimen Akkord als Modulationsmittel die folgenden mit Modulation überladenen Melodien.**

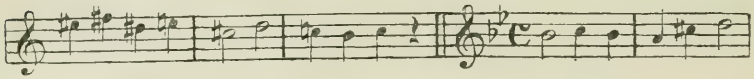
**Muster 31.**



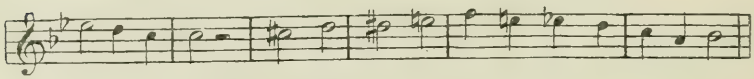
183. **Übungsbeispiele.**



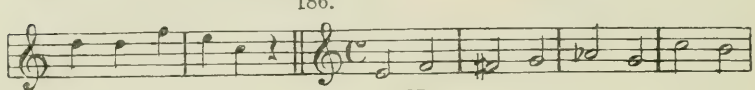
184.



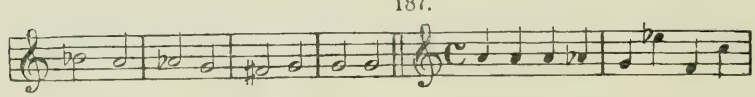
185



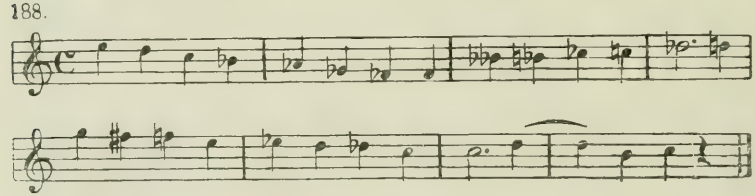
186.



187.



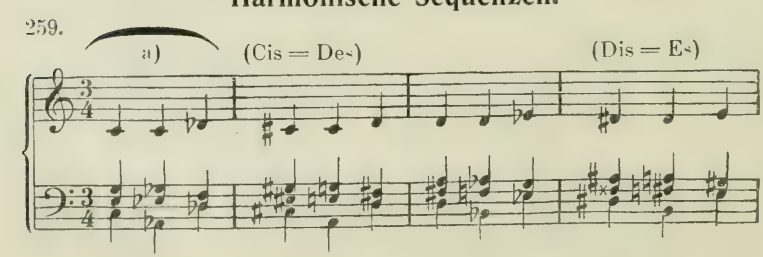
188.

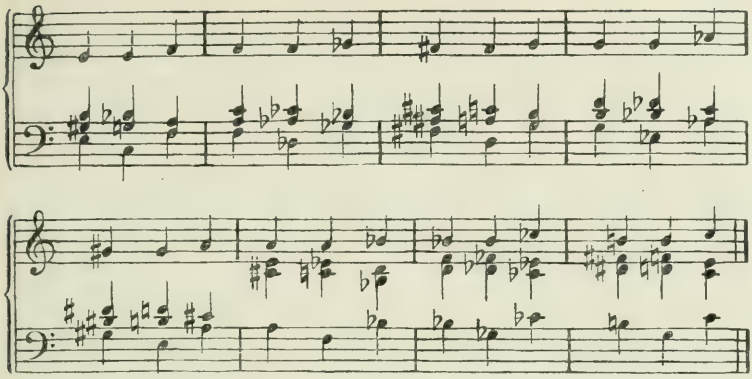


## § 51.

## Harmonische Sequenzen.

259.

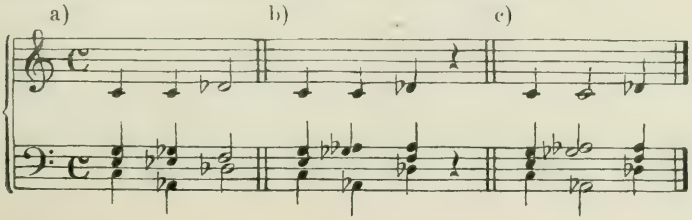




Betrachten wir den vorstehenden Satz, so erkennen wir darin eine mehrmalige Wiederholung derselben Modulation auf verschiedenen Tonstufen bei beständig gleichmäfsigem Fortschritt aller Stimmen. Derartige Sätze nennt man: harmonische Sequenzen, Harmoniegänge.

In unserem Beispiel geht die Modulation immer von einer Tonart in die des fünften Verwandtschaftsgrades des Quartenzirkels, d. i. diejenige, deren Grundton um einen halben Ton höher ist, und bedient sich dabei gelegentlich enharmonischer Verwechselungen. Daraus ergibt sich in der Oberstimme eine enharmonische Tonleiter, in der jeder Ton in zwei Bedeutungen vorkommt.

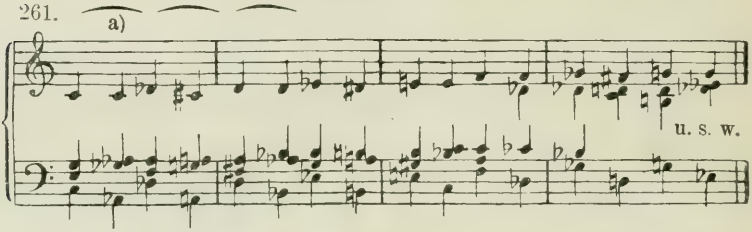
Die sich immer wiederholende Modulation einer Sequenz heifst das Motiv derselben. Das Motiv der vorliegenden Sequenz, die Modulation mit dem Dominant-Akkord in die Tonart, deren Grundton um einen halben Ton höher liegt, ist unter a) abgesondert. Es füllt gerade einen $^3/_4$ Takt aus. Jeder folgende Takt ist eine Wiederholung desselben um einen halben Ton höher. Im $\mathbb{C}$ könnte dasselbe harmonische Motiv in einer der folgenden oder mannigfaltigen anderen rhythmischen Formen sich gestalten:




260.

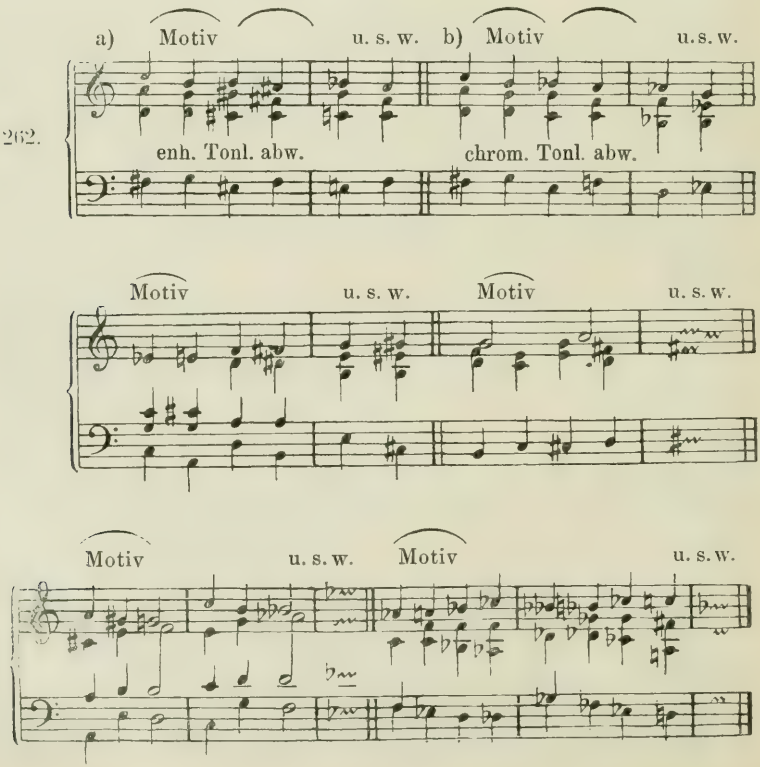
Dieselbe Sequenz kann gedrängter dargestellt werden, wenn man den letzten und den ersten Akkord je zwei aufeinander folgender Wiederholungen des Motivs zu einem einzigen Akkord zusammenzieht.

261.



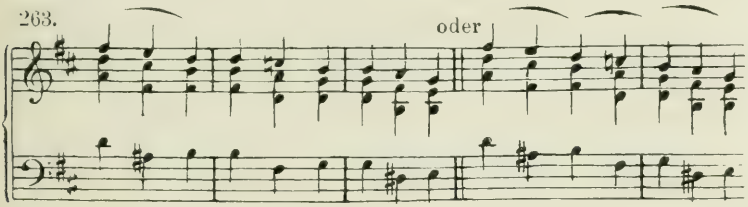

Hier noch einige Motive zu Sequenzen mit Andeutung ihrer Fortführung, deren Ausarbeitung dem Schüler überlassen bleibt.

262.



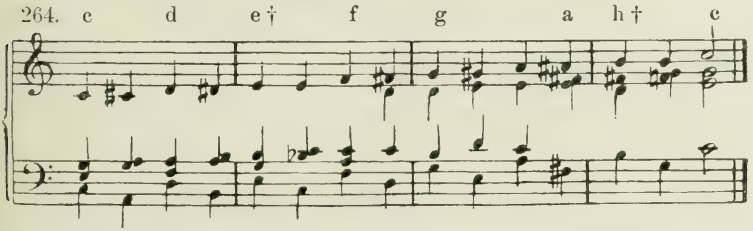
Die Art und Weise, wie das Motiv einer Sequenz durchgeführt wird, d. h. wie die immer gleiche Verknüpfung der Wiederholungen desselben geschieht, der Modus der Sequenz, erfolgt nicht immer in so strenger Gleichmäfsigkeit. So bildet man Sequenzen mit wechselndem Tongeschlecht, welche gröfsere Einheit der Modulation dadurch ermöglichen, dafs sie sich weniger weit von der ersten Tonart entfernen.

263.



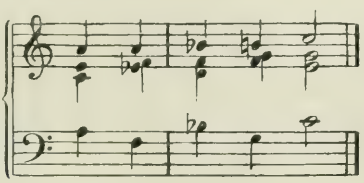

Auch kann die strenge Durchführung zu Gunsten diatonischer Fortschreitung modifiziert werden. So führt in folgender Sequenz die Modulation immer in die Tonarten der Intervalle der diatonischen Tonleiter.

264.




Der Schlufs derselben wäre wohl noch besser so zu bilden:

265.

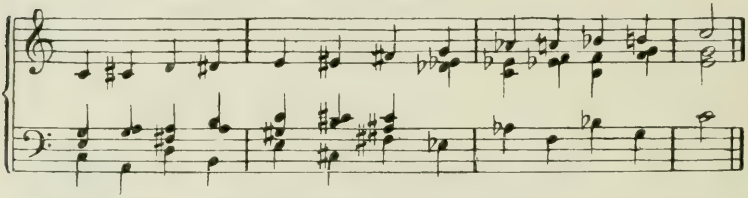


weil hier die Modulation noch weniger weit von der Haupttonart abschweift.

In dieser Sequenz wechselt nicht allein das Tongeschlecht, sondern tritt auch an den beiden mit † bezeichneten Stellen eine

Veränderung in der Fortschreitung der Oberstimme ein. Dennoch ist sie gewifs im allgemeinen der ganz streng durchgeführten folgenden vorzuziehen:

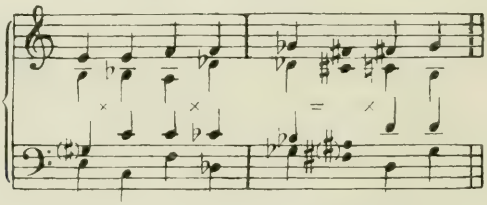
266. Chromatische Tonleiter aufwärts.



in welcher die Beziehung zu einer bestimmten Tonart verloren geht.

Die Querstände der Mittelstimmen (No. 260, b, c, 261, 264, 265) lassen sich durch eine einfache Kreuzung derselben vermeiden, z. B.

267.



NB. Zu Gunsten der weiteren Ausführung der Sequenzen mufs hier gestattet werden, den Umfang der Stimmen zu überschreiten.

## Dreiunddreifsigste Aufgabe.

**Bilde Sequenzen mit dem Dominant-Akkord als Modulationsmittel 1. schriftlich, 2. auswendig am Klavier.** Hierbei sind auch die Umkehrungen nicht zu vergessen. Vorzugsweise die chromatische Tonleiter auf- und abwärts (No. 266, 262 b), welche auch in Bafs und Mittelstimme zu verlegen ist. Verfahre ebenso mit der enharmonischen (No. 259—261 und 262 a).

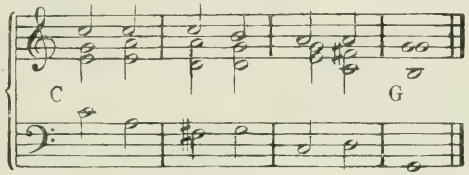
### § 52.

### Modulationssätze.

In der Komposition und in der musikalischen Praxis kommt es oft darauf an, eine Modulation durch eine längere Reihe von Akkorden mit Vermeidung aller Härten und plötzlichen Übergänge

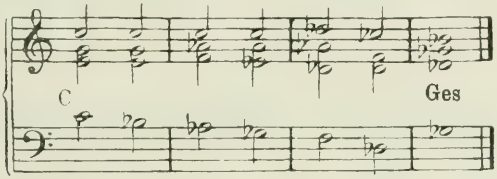
zu vollziehen, d. h. einen Modulationssatz zu bilden. Bei nahen Tonarten schaltet man vermittelnde Nebendreiklänge ein und hängt eine Cadenz an,

268.




bei entfernteren sucht man sich ihnen durch Einführung ihrer unterscheidenden Töne allmählich zu nähern.

269.




## Vierunddreifsigste Aufgabe.

**Bilde Modulationssätze von Dur zu Dur, Moll zu Dur, Dur zu Moll, Moll zu Moll.**

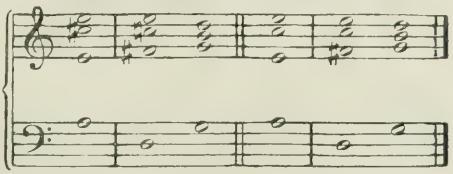
§ 53.

### Der große Nonen-Akkord als Modulationsmittel.

Der grofse Nonen-Akkord läfst nach § 46 eine regelmäfsige Auflösung nur nach Dur zu. Man bedient sich daher seiner nur, um von einer Dur- oder Moll-Tonart in eine Dur-Tonart zu modulieren.

A-dur — G-dur. A-moll — G-dur.

270.



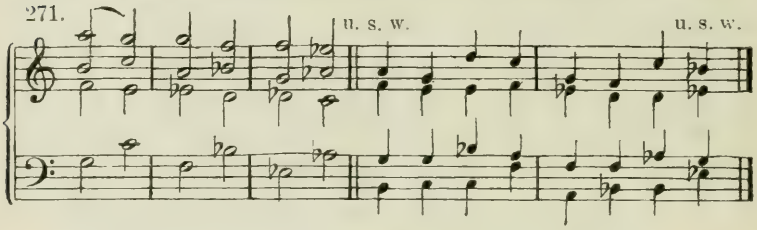
Sein Gebrauch ist beschränkt wegen der Schwierigkeit, den grofsen Nonen-Akkord einzuführen. (S. 48.)

## Fünfunddreifsigste Aufgabe.

**Moduliere 1. schriftlich, 2. am Instrument mit dem grofsen Nonen-Akkord von Dur- und Moll-Tonarten in Dur-Tonarten.**

**Bilde mit dem grofsen Nonen-Akkorde harmonische Sequenzen.**

271.




§ 54.

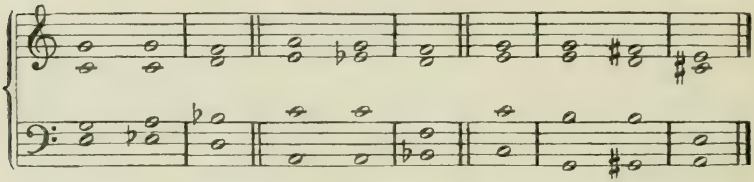
### Der kleine Septimen-Akkord als Modulationsmittel.

Der kleine Septimen-Akkord der Dur-Tonart läfst ebenfalls keine Auflösung nach Moll zu.

## Sechsunddreifsigste Aufgabe.

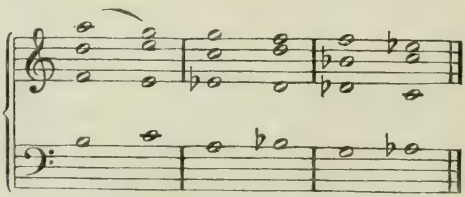
**Moduliere mit dem kleinen Septimen-Akkord 1. schriftlich, 2. am Instrument von Dur nach Dur, von Moll nach Dur.** Z. B.:

272. C-dur — B-dur. a-moll — B-dur. C-dur. — A-dur.



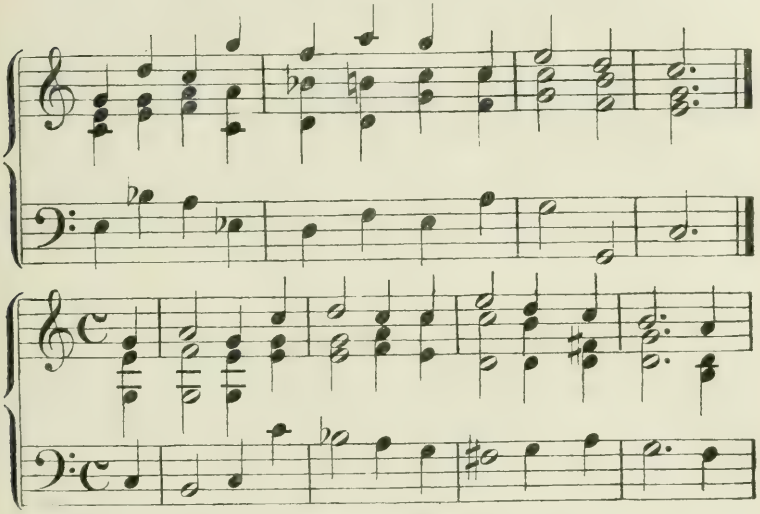
**Bilde mit dem kleinen Septimen-Akkorde harmonische Sequenzen.** Z. B.:

273.

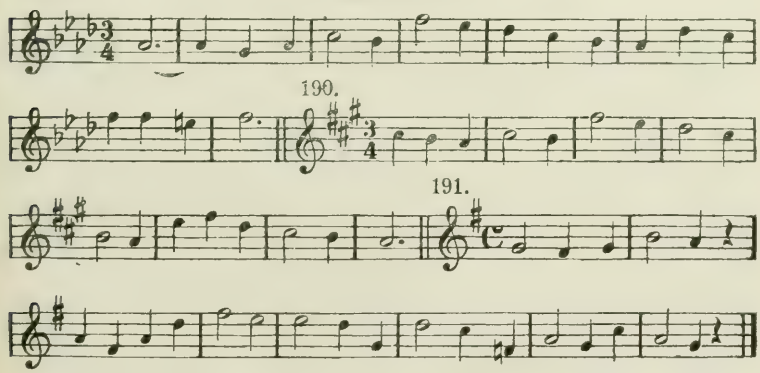


**Harmonisiere mit dem grofsen Nonen- und kleinen Septimen-Akkord folgende Melodien und bilde Modulationssätze, in denen sie vorkommen.**

**Muster 32.**



189. **Übungsbeispiele.**



190.

191.

§ 55.

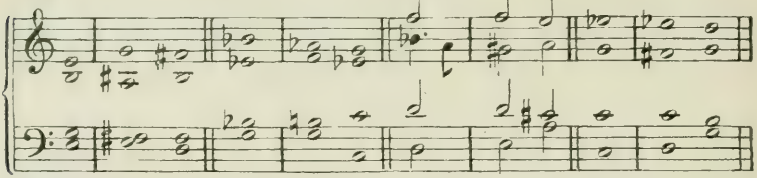
## Der kleine Nonen-Akkord als Modulationsmittel.

Der kleine Nonen-Akkord gehört der Moll-Tonart an, wird aber nach § 46 auch nach Dur aufgelöst. Sein Gebrauch ist durch die Schwierigkeit der Einführung beschränkt.

## Siebenunddreifsigste Aufgabe.

**Moduliere mit dem kleinen Nonen-Akkorde von Moll nach Moll, Dur nach Moll, Dur nach Dur, Moll nach Dur.**

274. e—h. Es—c. B—A. c—G.



§ 56.

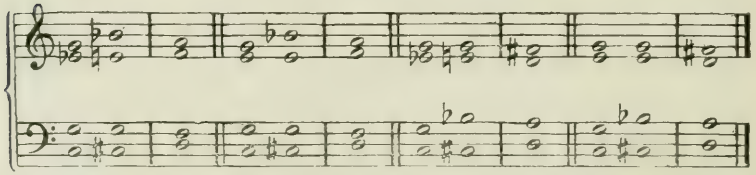
### Der verminderte Septimen-Akkord.

Der verminderte Septimen-Akkord wird (§ 46) nach Moll und Dur aufgelöst. Nächst dem Dominant-Akkord ist er das ergiebigste Modulationsmittel.

## Achtunddreifsigste Aufgabe.

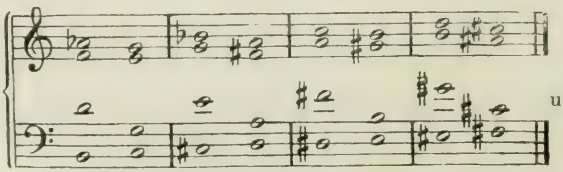
**Moduliere mit dem verminderten Septimen-Akkorde von Moll in Moll, von Dur in Moll, von Moll in Dur, von Dur in Dur. Z. B.:**

275. c—d. C—d. c—D. C—D.

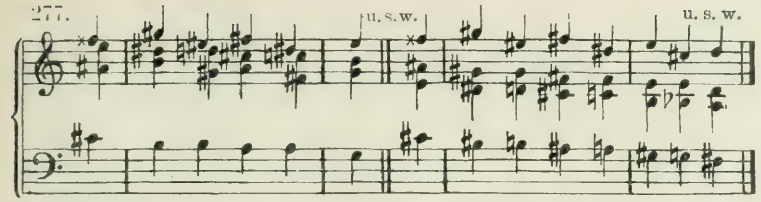


**Bilde Sequenzen mit dem verminderten Septimen-Akkord.**

276.



u. s. w.



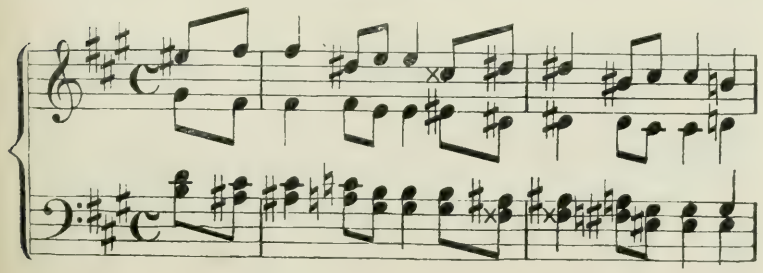

In freieren Sequenzen, wie No. 263, wechselt man zwischen kleinem und vermindertem Septimen-Akkord.

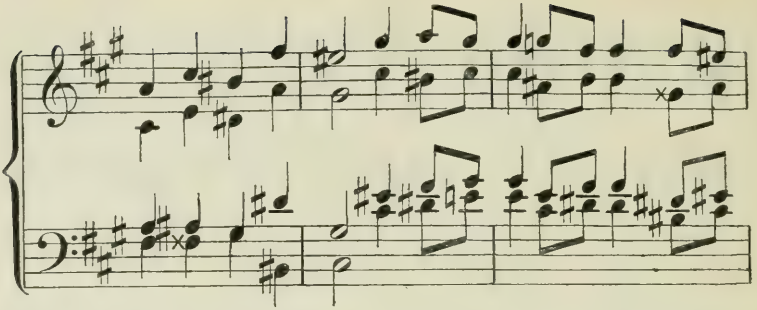
**Bilde Modulationssätze mit dem verminderten Septimen-Akkord. Bilde die chromatische und enharmonische Tonleiter (Aufg. 33) mit dem verminderten Septimen-Akkord.**

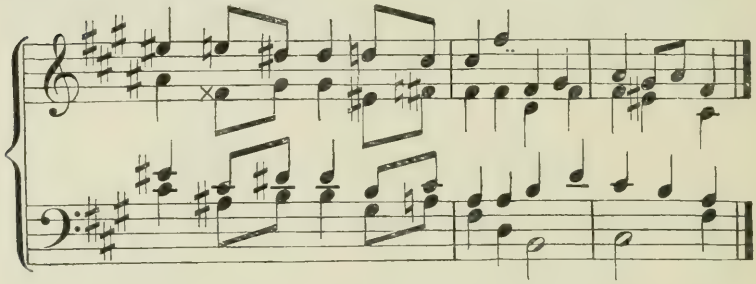
## Neununddreifsigste Aufgabe.

**Harmonisiere die folgenden Melodien.** Dieselben geben hauptsächlich Veranlassung, den verminderten Septimen-Akkord, gelegentlich auch den kleinen Nonen-Akkord und die anderen bisherigen Modulationsmittel anzuwenden. Einige beginnen mit dissonierenden Akkorden (wie das Muster), No. 205 beginnt sogar in einer anderen als der vorgezeichneten Tonart, nämlich mit der Septime von G-moll, während das Ganze in B-dur steht. Die § 46 dargelegten Verhältnisse, besonders Auflösung von Akkorden der Moll-Tonart nach Dur, auch Wechsel der dissonierenden Haupt-Akkorde (§ 22), finden hier Anwendung. Von der enharmonischen Verwechselung des verminderten Septimen-Akkordes ist hier noch kein Gebrauch zu machen (Vgl. § 57).

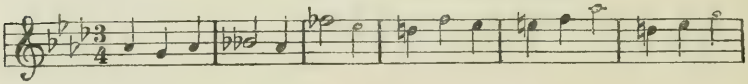
**Muster 33.**



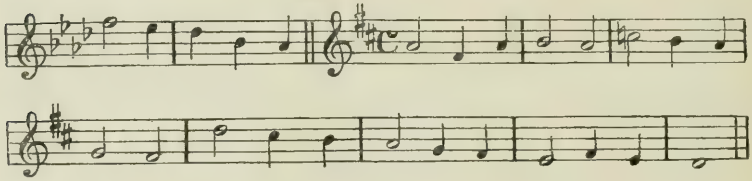




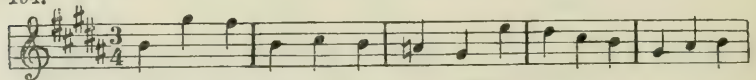
192. **Übungsbeispiele.**



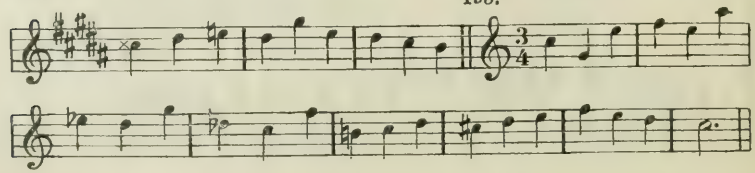
193.



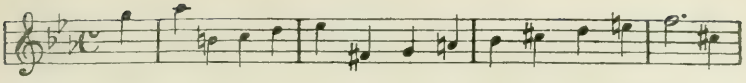
194.



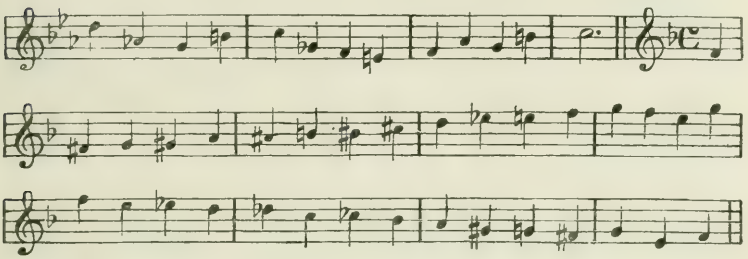
195.



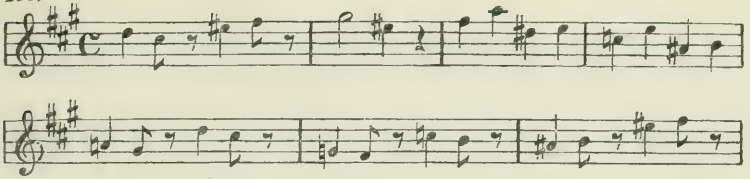
196.



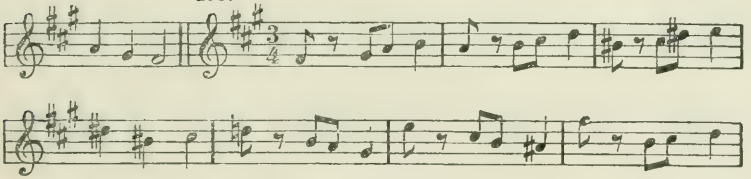
197.



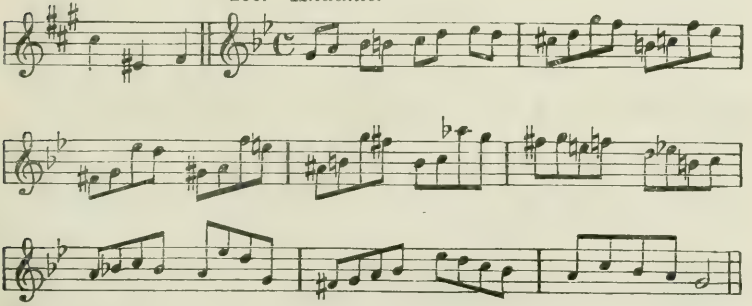
198.



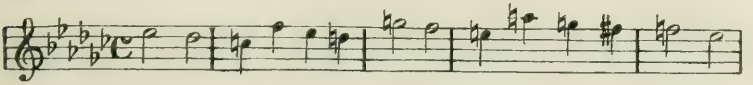
199.



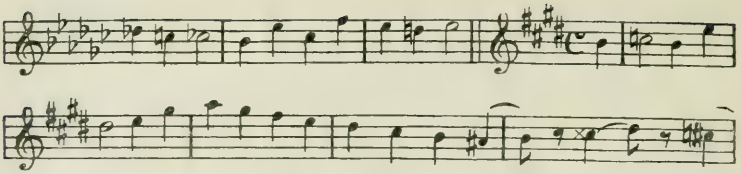
200. *Andante.*



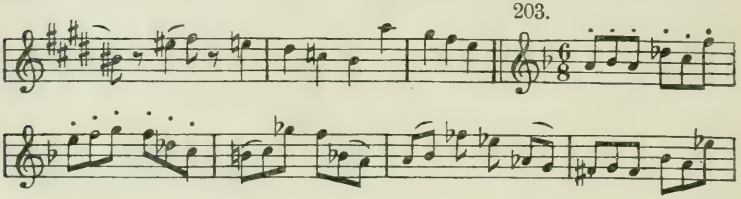
201.



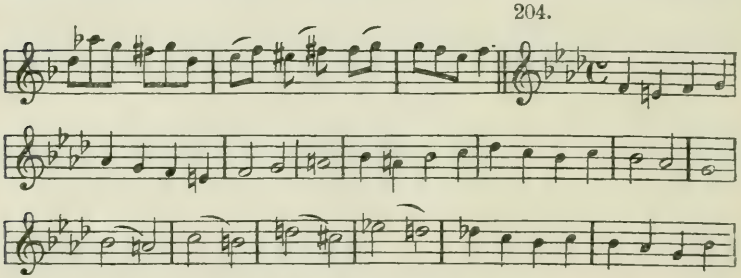
202.



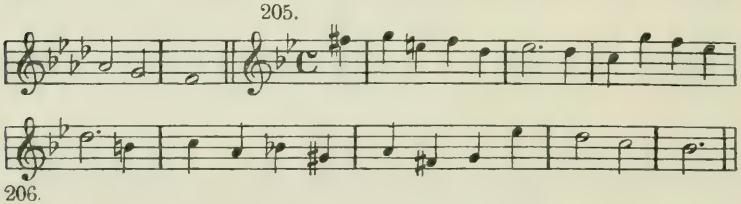
203.



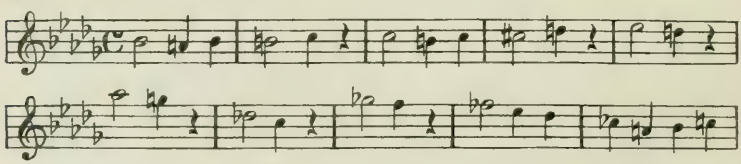
204.



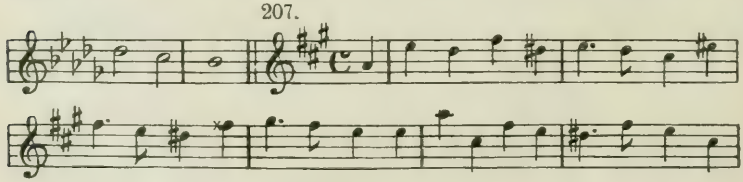
205.

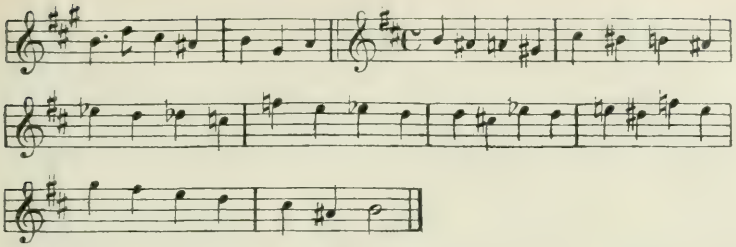


206.



207.





§ 57.

## Enharmonik des verminderten Septimen-Akkordes.

Jeder verminderte Septimen-Akkord gehört durch enharmonische Verwechselung vier Tonarten an, z. B.:

h d f as, c-moll, Grundakkord: h d f as,
h d f gis, a-moll, „ gis h d f
h d eis gis, fis-moll, „ eis gis h d
h cisis eis gis, dis-moll, „ cisis eis gis h.[1])

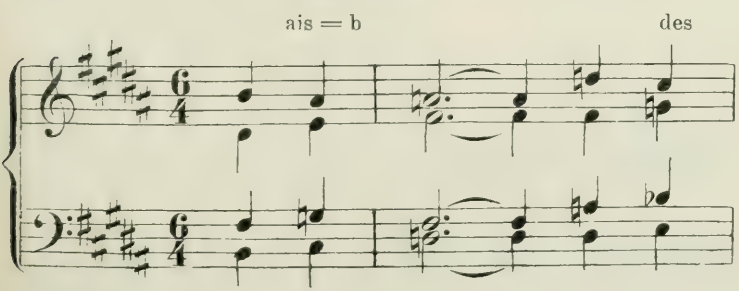
Auch kann er sich in jeder dieser Bedeutungen in die gleichnamige Dur-Tonart auflösen. Im vorliegenden Fall nach C-dur, A-dur, Fis-dur, Dis-dur (Es-dur).

Es gibt deshalb nur drei dem Toninhalte nach verschiedene verminderte Septimen-Akkorde, während alle anderen deren enharmonische Verwechselungen sind.

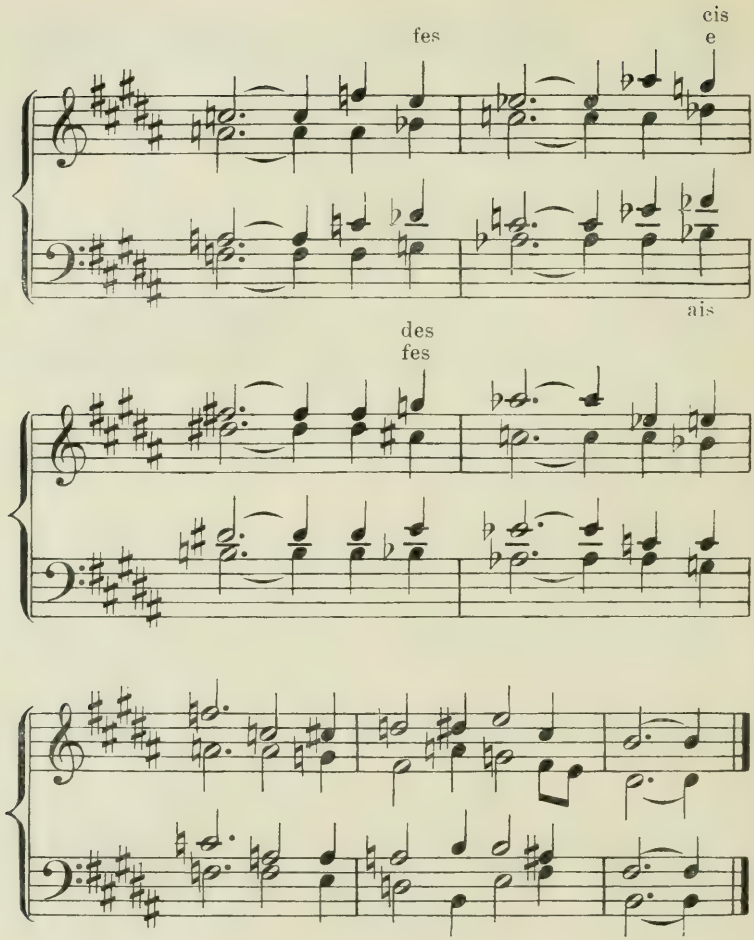
# Vierzigste Aufgabe.

**Die folgenden Melodien geben Gelegenheit, von der Enharmonik des verminderten Septimen-Akkordes Gebrauch zu machen.**

**Muster 34.**

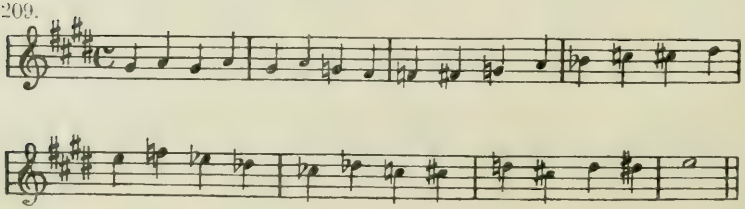


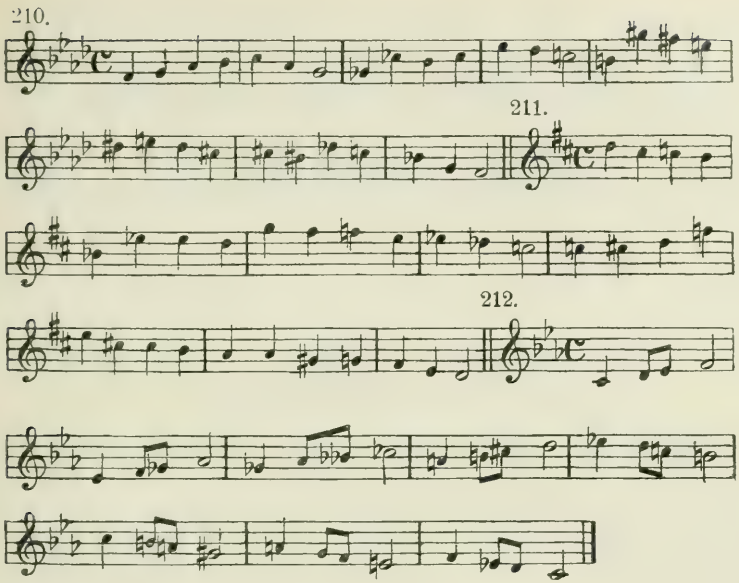

1) Letzteres kann auch es-moll: d f as ces geschrieben werden.




**Übungsbeispiele.**

209.






§ 58.

## Der verminderte Dreiklang.

Der verminderte Dreiklang ist von den dissonierenden Hauptakkorden zu entschiedenen Modulationen am wenigsten geeignet. Seine Anwendbarkeit hängt am meisten von den vorhergehenden Tönen ab, weil er nur durch diese die Richtung auf eine bestimmte Tonart erhält.

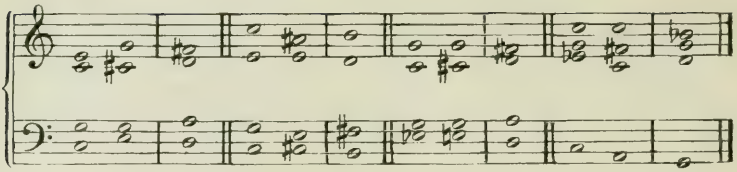
Sofern man ihn als Bruchstück eines verminderten Septimen-Akkordes betrachten kann, hat er Teil an den enharmonischen Modulationen desselben:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| h | d | f, | C-dur-moll, | Grundakkord: | h | d | f | | |
| ces | d | f, | es-moll, | „ | d | f | (as) | ces | |
| h | d | eis, | fis-moll, | „ | eis | (gis) | h | d. | |

## Einundvierzigste Aufgabe.

**Moduliere mit dem verminderten Dreiklang von Dur nach Dur, Dur nach Moll, Moll nach Dur, Moll nach Moll.**

278. C D C h c D c g



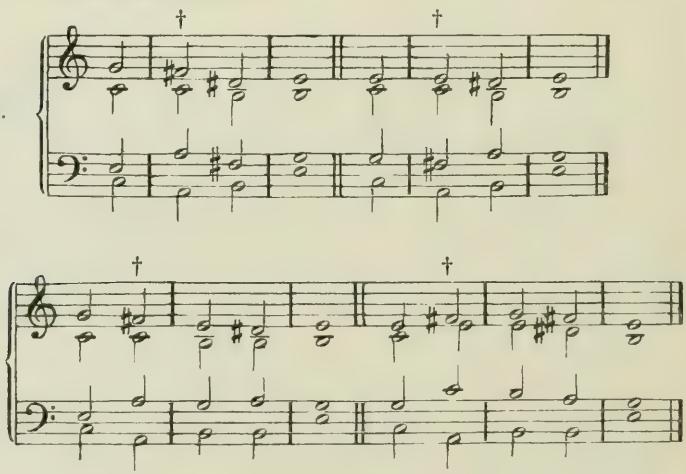
## § 59.

## Vertreter der Unter-Dominante als Vermittler der Modulation.

Zur Vermittelung der Modulation, wozu wir bisher eingeschaltete Dreiklänge oder deren Umkehrungen gebrauchten, können auch die Vertreter der Unter-Dominante der einzuführenden Tonart in ihrer regelmäfsigen Einführung und Fortschreitung dienen. (§ 25, 28.)

C-dur nach e-moll.

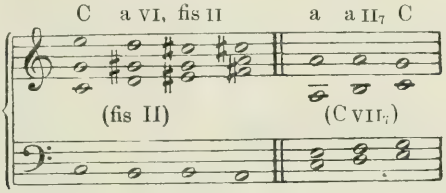
279.



[Da der verminderte Dreiklang oder der kleine Septimen-Akkord auf der siebenten Stufe in Dur aus den gleichen Tönen besteht, wie der Dreiklang resp. Septimen-Akkord auf der zweiten Stufe in Moll, so kann vermöge dieser Doppeldeutigkeit ein solcher

Akkord als Dur eingeführt und nach Moll aufgelöst werden oder umgekehrt.] (Vgl. Fufsnote zu S. 50.) Z. B.:

280.




## Zweiundvierzigste Aufgabe.

**Moduliere durch Vermittelung des Neben-Dreiklanges II der Dur-Tonart 1. von Dur nach Dur, 2. von Moll nach Dur.**

**Moduliere durch Vermittelung des Neben-Dreiklanges II der Moll-Tonart 1. von Dur nach Moll, 2. von Moll nach Moll.**

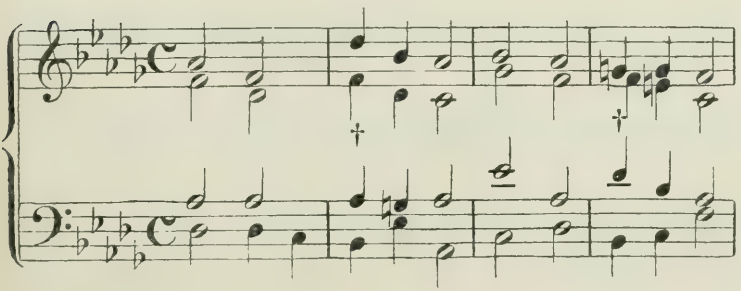
**Moduliere durch Vermittelung des Neben-Septimen-Akkordes der Moll-Tonart 1. von Dur nach Moll, 2. von Moll nach Moll.**

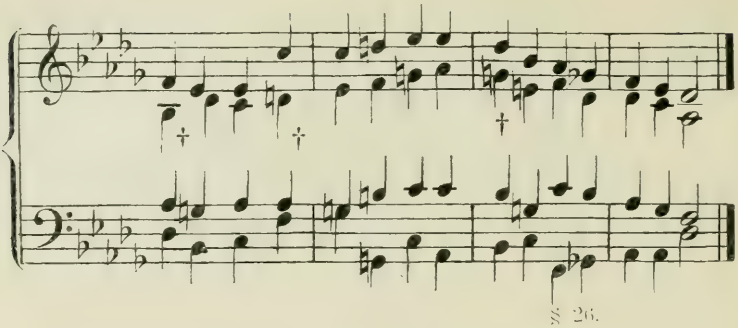
**Bilde Modulationssätze mit dem gesamten bisherigen Material.**

## Dreiundvierzigste Aufgabe.

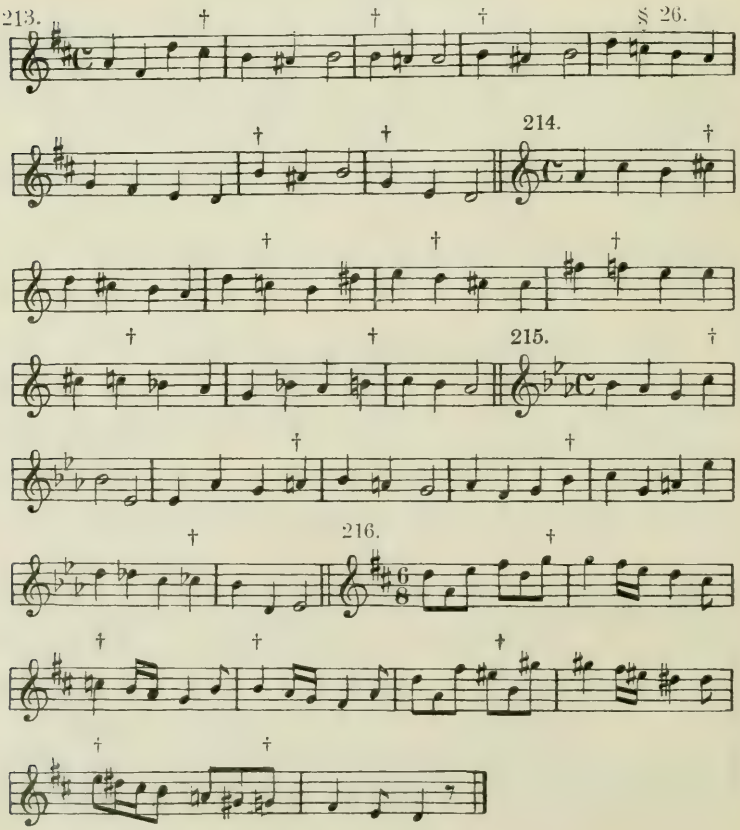
**Harmonisiere folgende Melodien, welche zu Modulation mit den Nebenakkorden Veranlassung geben.**

**Muster 35.**






**Übungsbeispiele.**

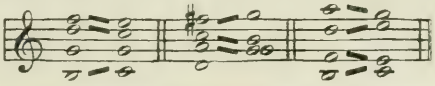


# B. Trug-Fortschreitungen.

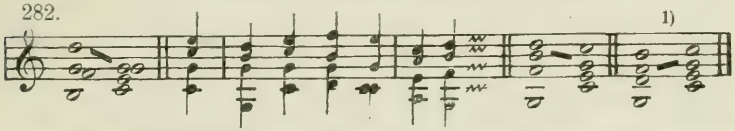
## § 60.

### Begriff der Trug-Fortschreitung.

Die dissonierenden Hauptakkorde waren anfangs an bestimmte Fortschreitungen der einzelnen Stimmen gebunden.

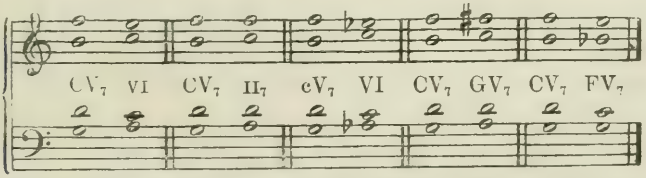
281. 

Dann wurde es gestattet, die einzelnen Stimmen zu Gunsten der Melodie, der Stimmführung, des Vollklanges, von der Strenge der Auflösung zu befreien, unregelmäfsig aufzulösen.

282. 


Der Akkord selbst aber, in den der dissonierende Hauptakkord sich auflösen mufste, blieb von diesen Freiheiten unberührt, d. h. war immer der tonische Dreiklang.

Jetzt mufs auch diese Regel zu Gunsten der künstlerischen Freiheit aufgehoben werden. Wir werden Fortschreitungen dissonierender Hauptakkorde bilden, die nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in beliebige andere Akkorde derselben oder anderer Tonarten führen.

283. 

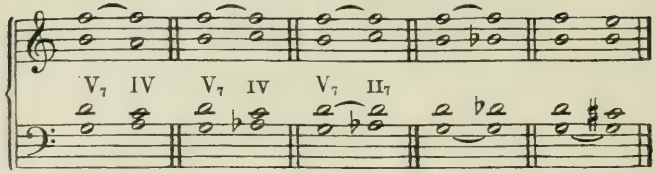

Solche Fortschreitungen heifsen Trug-Fortschreitungen.

Als Vermittelung für Trug-Fortschreitungen gelten

1. gemeinschaftliche Töne:

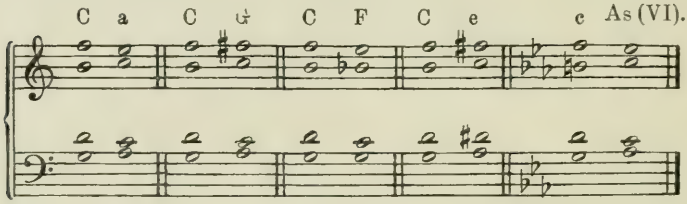
1) Weiterführung der Septime nach oben, hier ausnahmsweise bei sonst regelmäfsiger Auflösung. In Trug-Fortschreitungen dagegen findet sich öfter Anlafs die Septime nach oben aufzulösen, wie auch manchmal sie ohne eigentliche Auflösung an den folgenden Akkord zu binden. Beispiele für die verschiedenen Fälle s. unten. (D. H.)

284.



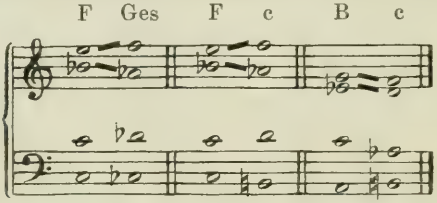

2. nahe Beziehung der Tonarten:

285.




3. teilweise Regelmäfsigkeit der Auflösung:

286.




in allen Fällen gröfste Sorgfalt der Stimmführung, die zuweilen durch harmoniefreie Töne verbessert werden kann.

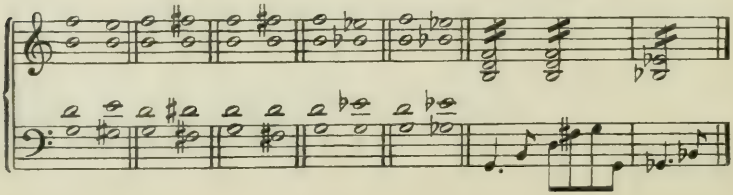
## § 61.

## Trug-Fortschreitungen des Dominant-Akkordes.

Wir nehmen den Dominant-Septimen-Akkord einer Tonart als gegeben an und gehen von ihm durch Trug-Fortschreitung nach den oben gegebenen Regeln in jede beliebige Tonart.

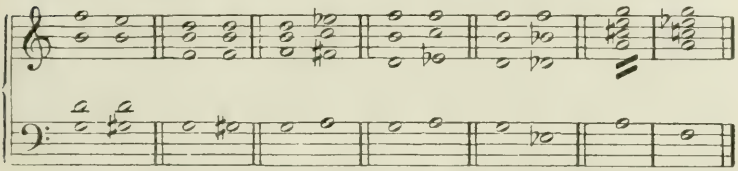
Die Trug-Fortschreitung kann in einen Dreiklang führen:

287. Mozart (C-moll-Fantasie.) u.s.w.



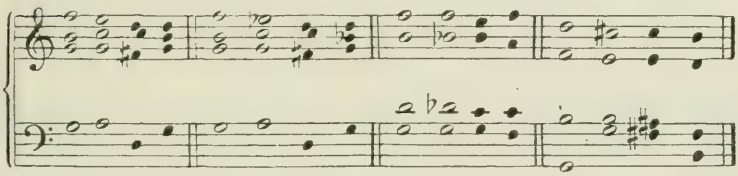
in einen dissonierenden Hauptakkord:

289. Wagner. (Lohengrin.)



in den Neben-Septimen-Akkord (der sich jedoch auch hier in vielen Fällen spröde zeigt):

289.



Man sieht hieraus, dafs jede Modulation auf mehrfache Art gemacht werden kann, und es ist sehr förderlich, jede auf möglichst viele Arten zu machen.

## Vierundvierzigste Aufgabe.

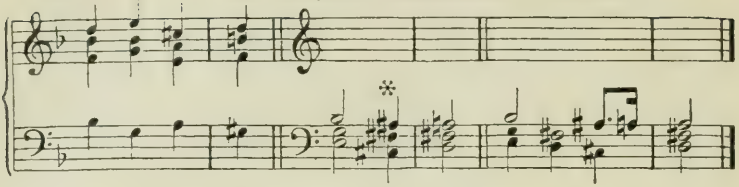
**Bilde zahlreiche Trug-Fortschreitungen des Dominant-Septimen-Akkordes und seiner Umkehrungen in alle Tonarten.**

### § 62.

### Trug-Fortschreitungen des Ober-Dominant-Dreiklanges als Vertreter des Dominant-Akkordes.

Wo der Ober-Dominant-Dreiklang den Septimen-Akkord vertritt, folglich an dessen Auflösung gebunden ist, sind abweichende Fortschreitungen desselben ebenfalls als Trug-Fortschreitungen zu betrachten.

290. ✻ Wagner (Tannhäuser). Ebenda.



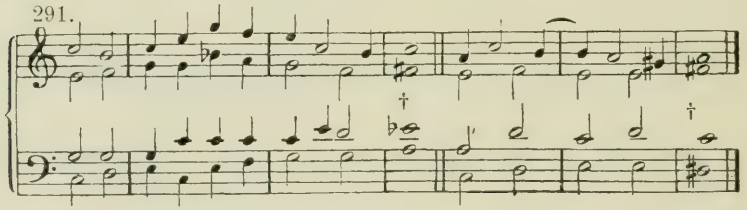
Im letzten Falle ist das Sechzehntel a des ersten Taktes eine Antizipation.

§ 63.

## Trugschluß.

Eine Trug-Fortschreitung heifst Trugschlufs, wenn sie an Stelle eines Schlusses steht.

291.



Ganz besonders häufig ist, kurz vor dem wirklichen Schlufs, der Trugschlufs des Dominant-Septimen-Akkordes in den Dreiklang auf der sechsten Stufe in Dur und Moll. (No, 285 erstes und letztes Beispiel.)

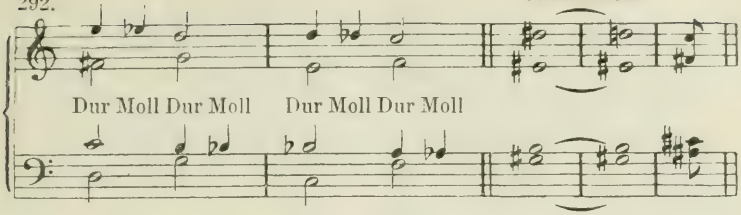
§ 64.

## Trug-Fortschreitungen der anderen dissonierenden Hauptakkorde.

Da die Trug-Fortschreitungen der anderen dissonierenden Haupt-Akkorde sich in derselben Weise ergeben wie die des Dominant-Septimen-Akkordes, fassen wir sie gleich in eine einzige Aufgabe mit Unterabteilungen und Beispielen zusammen.

Der Wechsel des Tongeschlechtes (§ 46) findet auch zwischen dissonierenden Akkorden statt, und verbindet sich methodisch am besten mit den Trug Fortschreitungen; z. B. grofser in kleinen Nonen-Akkord, kleiner in verminderten Septimen-Akkord und, wiewohl seltener, umgekehrt.

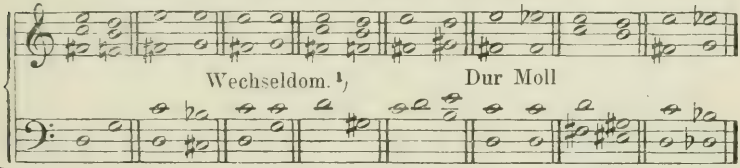
292. Tannhäuser.



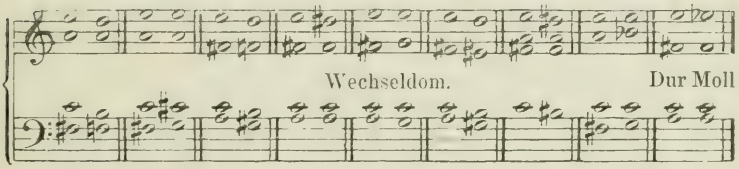

## Fünfundvierzigste Aufgabe.

**Bilde Trug-Fortschreitungen von einer Tonart in alle anderen mit Grundakkord und Umkehrungen**

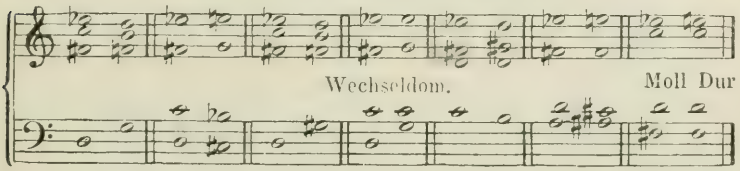
293. **I. des grofsen Nonen-Akkordes,**



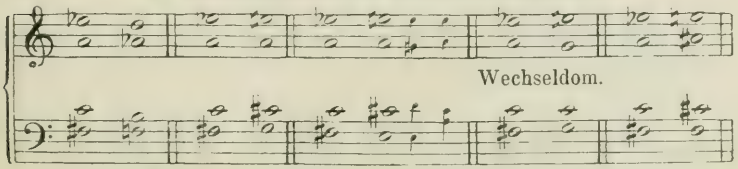

294. **II. des kleinen Septimen-Akkordes,**



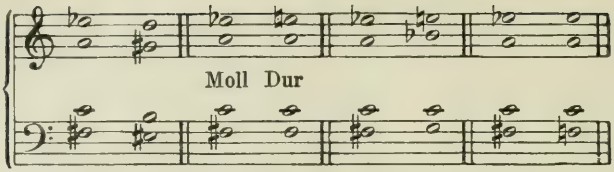

295. **III. des kleinen Nonen-Akkordes,**



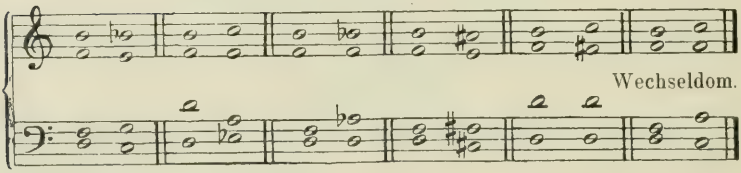

296. **IV. des verminderten Septimen-Akkordes,**




1) Vgl. S. 183, Z. 4 v. o.

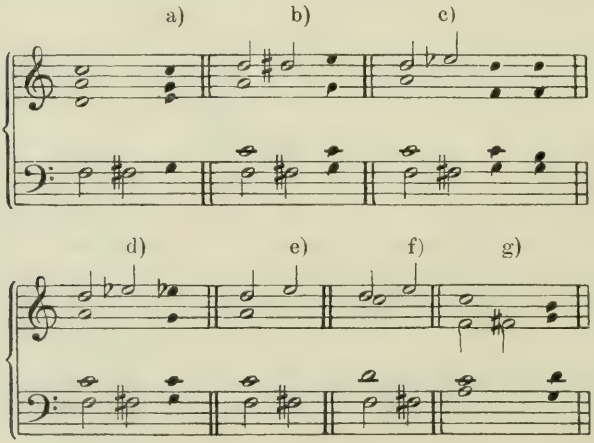



297. **V. des verminderten Dreiklanges.**



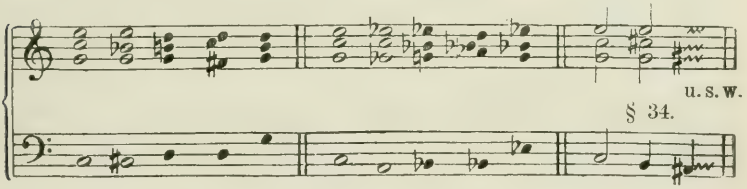

Aus dem Neben-Septimen-Akkord entwickelt sich durch chromatischen Durchgang in einer Stimme (No. 298, a) ein scheinbarer Dominant-Septimen-Akkord, durch chromatischen Durchgang in zwei Stimmen (b) ein verminderter Septimen-Akkord, durch chromatischen und diatonischen Durchgang (c) — statt des Durchganges zuweilen durch Antizipation (d) — ein verminderter Septimen-Akkord, durch diatonischen Durchgang oder Antizipation ein kleiner Septimen-Akkord (e) oder Nonen-Akkord (f), aus der Unter-Dominante auf ähnliche Art ein verminderter Dreiklang (g).

298.



Dies sind also eigentlich keine Trug-Fortschreitungen, nicht einmal Modulationen, sondern Durchgangs-Akkorde. Aufser Zusammenhang würden die bezeichneten Akkorde der zweiten Dominante angehören. Da man diese Wechseldominante (siehe Formenlehre und Partiturstudium) nennt, sind sie oben als Wechseldominant-Modulationen bezeichnet. Sie sind sehr häufig und werden auch zu Trug-Fortschreitungen benutzt. Besonders ist der verminderte Septimen-Akkord in dieser Bedeutung (d. als verm. 7 oder dessen $\frac{5}{6}$ auf der erhöhten Quarte der neuen Tonart) ein zuverläfsiges für alle Fälle geeignetes Modulationsmittel.

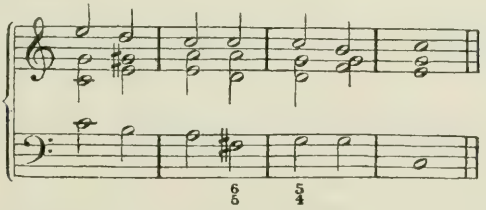
299. C G C Es C E




Auch der Dominant-Septimen-Akkord, besonders $\frac{6}{5}$, wird in diesem Sinne oft angewendet. (Vgl. Lexikon, No. 47, 2.)

Cadenz.

300.

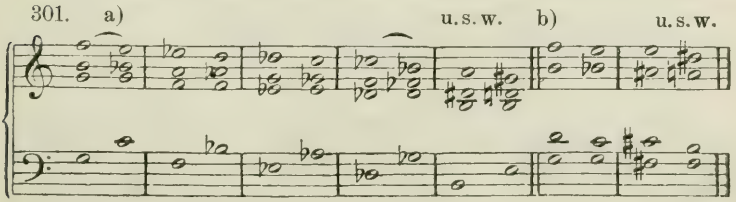


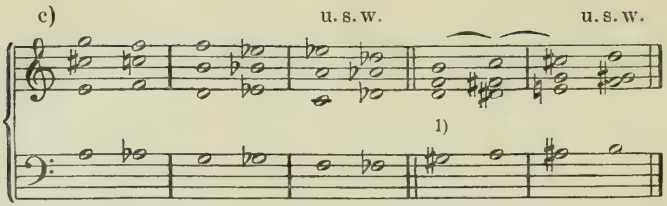

§ 65.

## Sequenzen mit Trug-Fortschreitungen.

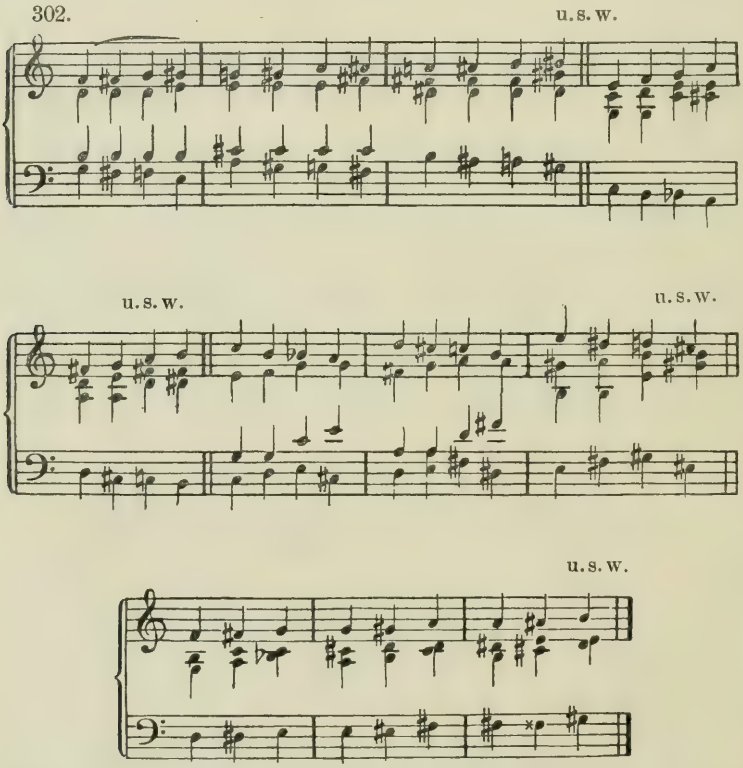
Jede Trug-Fortschreitung kann Motiv einer Sequenz werden.

301. a) u. s. w. b) u. s. w.






Ebenso können Verbindungen von Trug-Fortschreitungen unter sich und mit anderen Modulationen zu Motiven von Sequenzen dienen.




1) Die chromatische Tonleiter in verminderten Septimen-Akkorden schreibt man im Zusammenhang in der Regel so, daſs der erste und vierte Akkord derselben Tonart angehören, d. i. gleichen Toninhalt haben, wie hier **gis h d f**, die dazwischen liegenden möglichst nahe verwandt sind, wie hier **e-moll, h-moll.**

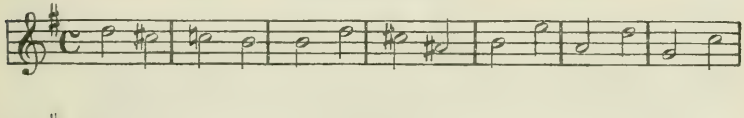
## Sechsundvierzigste Aufgabe.

1. Bilde mit diesen und ähnlichen einfachen und zusammengesetzten Motiven Sequenzen, besonders nach No. 301 a), b) die chromatische und enharmonische Tonleiter abwärts.

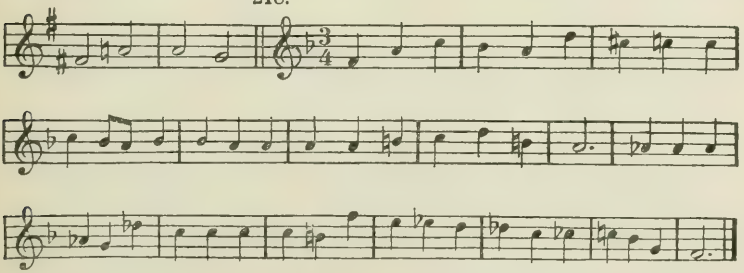
2. Bilde Modulationssätze mit regelmäfsigen Modulationen und Trug-Fortschreitungen, Tonwiederholungen und Kadenzen mit Trug-Fortschreitungen. Harmonisiere die melodische Molltonleiter auf- und abwärts.

3. Harmonisiere folgende Melodien, welche zu Trug-Fortschreitungen Veranlassung geben.

217. **Übungsbeispiele.**



218.



§ 66.

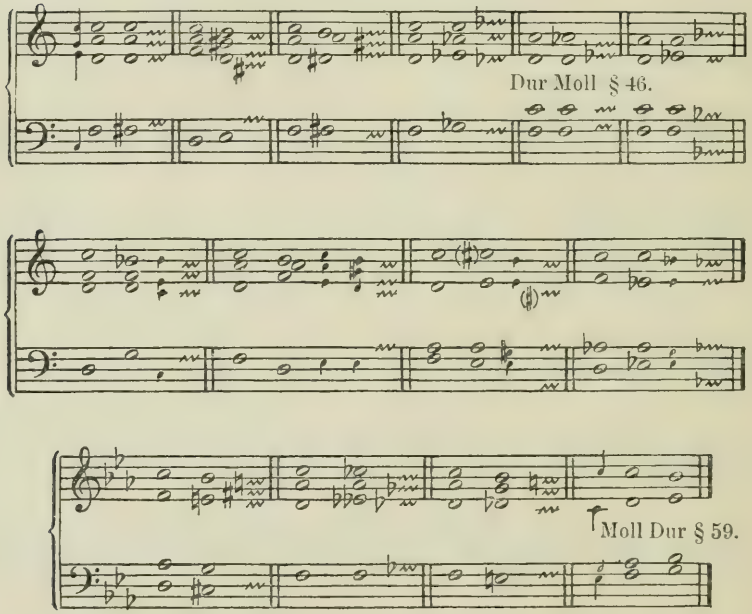
### Trug-Fortschreitungen des Neben-Septimen-Akkordes. Quart-Sext-Akkord.

Der Neben-Septimen-Akkord auf der zweiten Stufe ist bekanntlich (§ 28) an bestimmte Fortschreitungen gebunden. Wir zählen deshalb andere Fortschreitungen desselben zu den Trug-Fortschreitungen.

Diese sind am widerstrebendsten, wenn die Septime gegen ihre Natur aufwärts geführt wird, kommen aber in der modernen Musik vor.

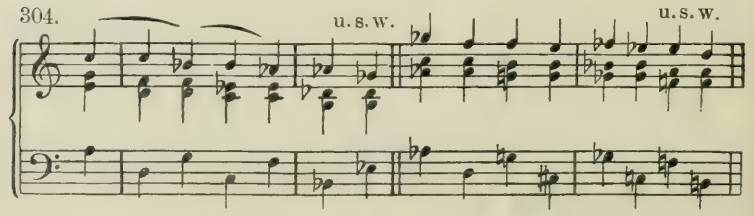
Um die folgenden Beispiele richtig aufzufassen, ist es nötig, jedesmal vor dem Neben-Septimen-Akkord den tonischen Dreiklang zu denken.

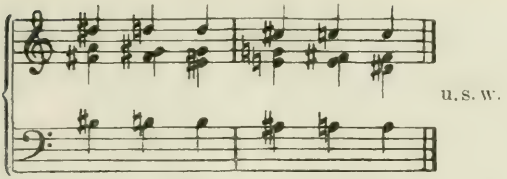
303.




Trug-Fortschreitungen mit dem Neben-Septimen-Akkord in Sequenzen:

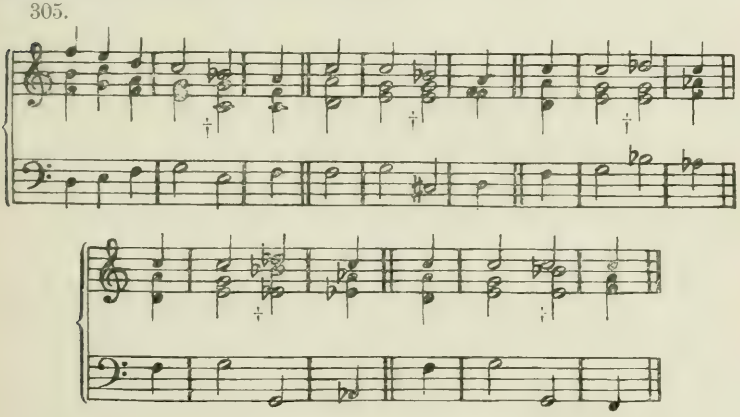
304.






Auch wenn der Quart-Sext-Akkord sich von den seiner Natur entsprechenden Vorschriften (§ 13) frei macht, ergeben sich gewissermafsen Trug-Fortschreitungen:

305.



## Siebenundvierzigste Aufgabe. I.

**Bilde Trug-Fortschreitungen des Neben-Septimen-Akkordes, Sequenzen und Modulationssätze, in denen vom Neben-Septimen-Akkorde Gebrauch gemacht wird. Ebenso des Quart-Sext-Akkordes.**

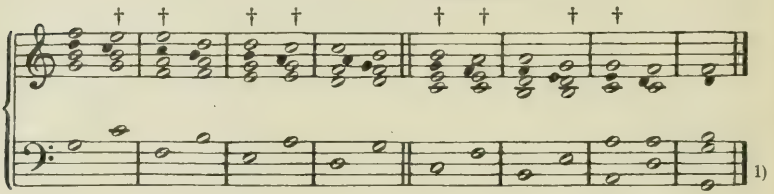
### § 67.

### Die anderen Neben-Septimen-Akkorde der Tonart. Vorhalts-Akkorde.

Die Neben-Septimen-Akkorde auf der ersten, dritten, vierten und sechsten Stufe der Tonart zählen zu den Zusammenklängen harmonischer und harmoniefreier Töne und werden als solche nach §§ 40 und 44 auf mannigfaltige Art behandelt.

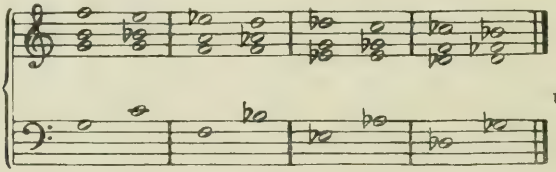
Oft lösen sie sich derart ineinander auf, dafs über einem in tonalen Quarten und Quinten fortschreitenden Bafs die Terz des einen als Septime des anderen liegen bleibt.

306. fortgesetzt.




Diese anziehende Dissonanzenkette, die auch in Umkehrungen gebraucht wird, ist ein tonales Seitenstück der in No. 301 a) gegebenen modulatorischen Sequenz:

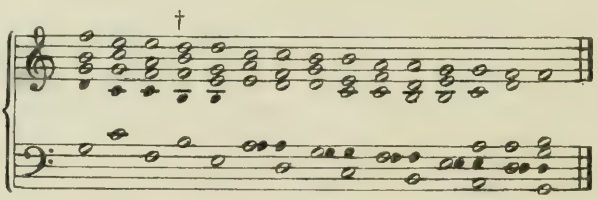
307.




von der sie sich äufserlich durch den Mangel der Versetzungszeichen unterscheidet.

Neben-Septimen-Akkorde verbinden sich mit leitereigenen Dreiklängen in:

308.



Dafs bei † der verminderte Dreiklang wie ein konsonierender Akkord behandelt wird, ist hier durch die Konsequenz der Stimmführung gerechtfertigt, welche selbst in der Molltonart derartigen Fortschreitungen ausnahmsweise zur Begründung dient.

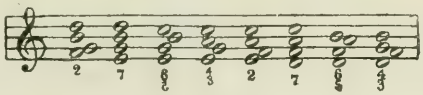
1) Eine ähnliche Akkordreihe von aufserordentlicher Wirksamkeit findet man in Wagners „Meistersinger" Vorspiel, Takt 75 u. ff. (D. H.)

## Siebenundvierzigste Aufgabe. II.

**Bilde dergleichen Fortschreitungen, auch in Umkehrungen.**

In häufigerem Gebrauch sind die mannigfaltigen tonalen Dissonanzenverschränkungen dieser Akkorde bei den Contrapunktisten des freien Satzes (Lotti, Bach, Händel u. a.) und bei den neueren. In Mendelssohns a cappella-Sätzen, besonders dem schönen 2. Psalm „Warum toben die Heiden", finden sich zahlreiche belehrende Beispiele voll Kraft und Wohlklang.

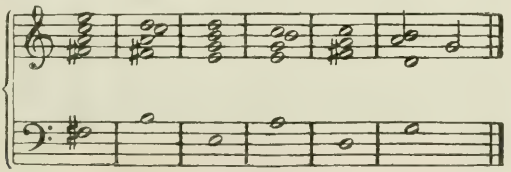
Im folgenden Beispiel wird immer nur die Septime aufgelöst und erzeugt einen neuen Septimen-Akkord.

309.  u. s. w.

Solche Reihen können durch gelegentlichen Eintritt von Geschlechtswechsel und Modulation an Mannigfaltigkeit gewinnen.

Auch Neben-Nonen-Akkorde kommen, wiewohl seltener, in gleicher Weise vor.

Ein Beispiel, in welchem leitereigene Septimen-Akkorde mit Neben-Nonen-Akkorden wechseln, bietet das Finale von Mozarts grofser C-dur-Symphonie.

310. 

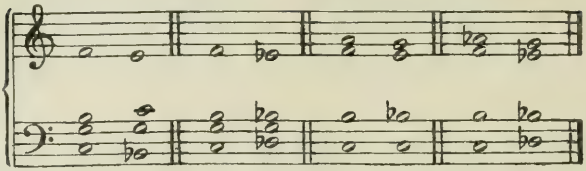

Die hier nur im harmonischen Auszug gegebene Stelle wird durch durchgehende Töne einer zweistimmigen Imitation und Verdoppelung der None in der Tiefe (welche nach § 19 verboten ist) noch dissonierender.

Die Vorhalts-Akkorde des § 40 und alle verwandten Kombinationen (§ 44) nehmen an modulatorischer Behandlung und Trug-Fortschreitung teil, wobei sie meist unter den Begriff des Wechsels der Tonart während der Auflösung des Vorhaltes fallen.

---

1) Viel einfacher ist es, an Stelle der Nonen-Akkorde hier Vorhalte der None vor der Oktave anzunehmen, mit gleichzeitiger Fortschreitung des Basses. (D. H.)

311.



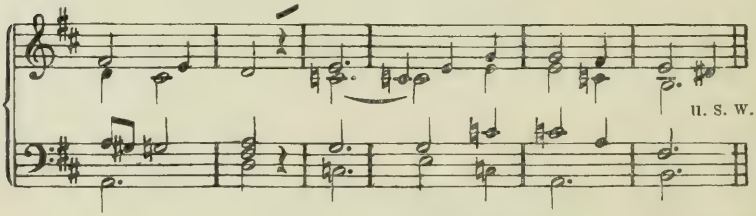

[Auch diese Bildungen sind einfacher als Vorhalte aufzufassen. Vgl. Note zu S. 131.]

## C. Dreiklangs-Fortschreitungen.

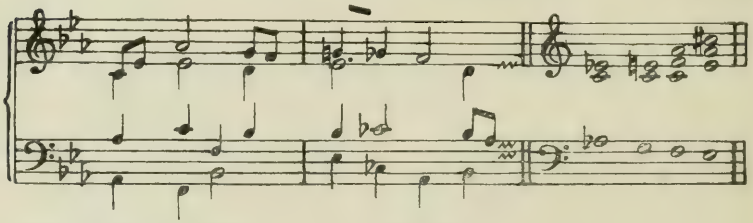
§ 68.

Die unvermittelte Aufeinanderfolge entlegener Dreiklänge, welche sich vor der Zeit der jetzt herrschenden Dur- und Moll-Tonart aus der Stimmführung unbefangen ergab, in neuerer Zeit zu den allgemein üblichen harmonischen Ausdrucksmitteln gehört, ist weniger ein Gegenstand der Einübung, als der Beobachtung. In des Verfassers „Partiturstudium, Modulation" ist sie von No. 378 bis 527 für alle Verwandtschaftsgrade ausführlich erörtert und durch Musterbeispiele belegt. Hier nur einige Beispiele.

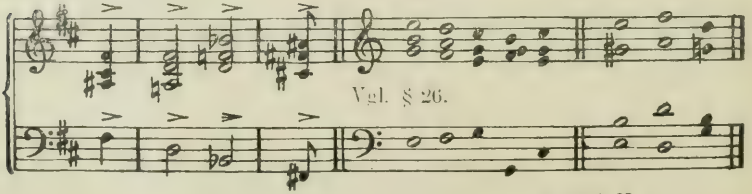
312.




Beethoven. A-dur-Symphonie.



Liszt. Es-dur-Konzert. Alltäglich.

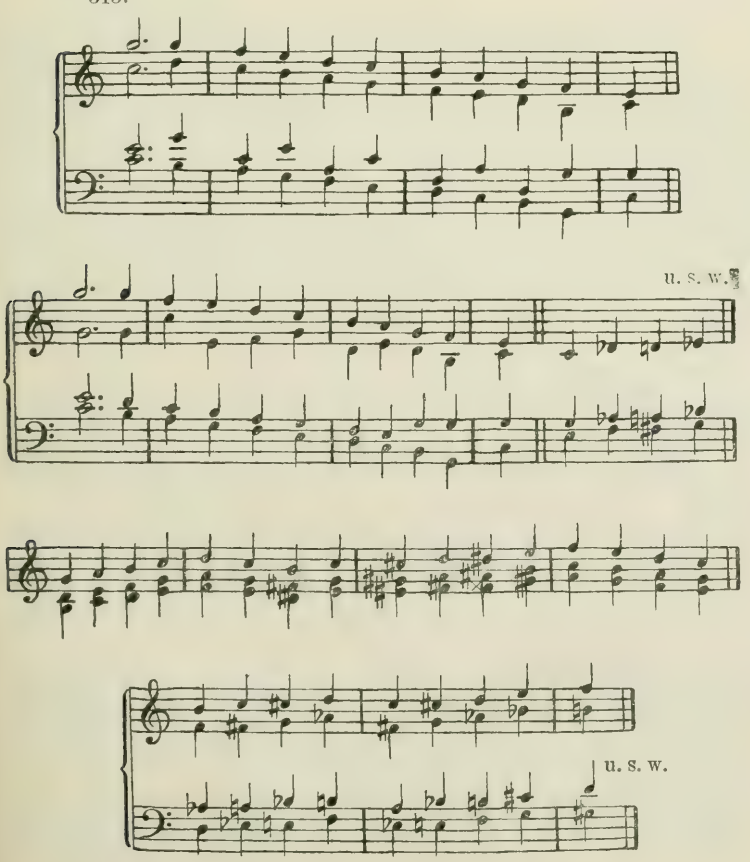


## § 69.

## Akkord-Fortschreitung und Modulation abhängig von Stimmführung und Melodie.

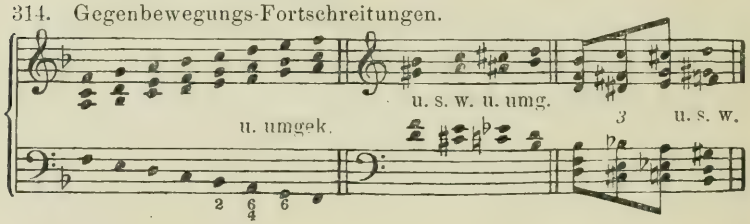
Zu Gunsten paralleler Bewegung möglichst vieler oder aller Stimmen mit alleiniger Rücksicht auf Vermeidung falscher Quinten und Oktaven bildet man Reihen von Sext-Akkorden, verminderten Septimen-Akkorden u.s.w. in diatonischer, chromatischer oder gemischter Folge.

313.



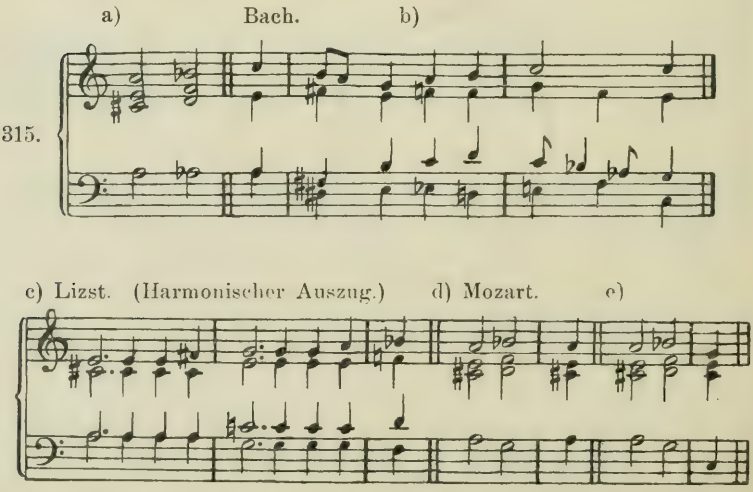
Die den ersten beiden Sext-Akkordfolgen hinzugefügte vierte Stimme wird durch den Widerspruch mit der glatten Parallelbewegung der übrigen Stimmen leicht als störend empfunden, weshalb man diese Fortschreitungen vorzugsweise dreistimmig gebraucht.

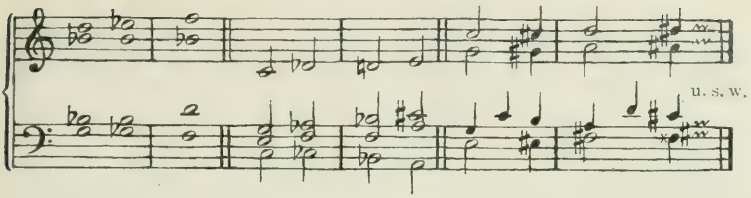
314. Gegenbewegungs-Fortschreitungen.




Auch die folgenden harmonischen Wendungen ergeben sich aus der Fortschreitung aller oder einzelner Stimmen. Einige derselben lassen sich freilich auch auf andere Weise harmonisch erklären. Für die Kompositionslehre und den Komponisten als solchen ist es gleichgültig, welche Erklärung den Vorzug verdient. Die darauf bezügliche Untersuchung bleibt der Theorie als Wissenschaft überlassen, während hier im praktischen Lehrgang theoretische Erörterungen nur so weit Platz finden, als sie für die Praxis von unmittelbarer Bedeutung sind.

315.






a) Hier führt die Halbton-Fortschreitung aller Stimmer vom A-dur-Dreiklang unmittelbar in den Dominantakkord von Es-dur.

b) Hier ergibt sich aus der stufenweisen Fortschreitung aller Stimmen eine ähnliche Zusammenstellung scheinbar entlegener Akkorde. Doch ist **f-a-c-es** nur ein Durchgangsakkord zwischen **e-g-h** und **d-f-h**.

c) Fortschreitung von Dreiklängen und Quart-Sext-Akkorden, motiviert durch die Fortschreitung der äufseren Stimmen.

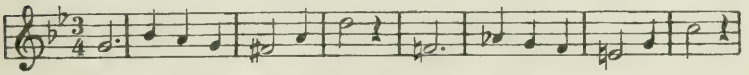
d) Hier gehören beide Akkorde derselben Tonart d-moll an als Ober-Dominant-Dreiklang und Neben-Septimen-Akkord auf der vierten Stufe. Ihre Fortschreitung ergibt sich aus der stufenweisen Bewegung der Stimmen.

e) Hier wechselt der Neben-Septimen-Akkord die Bedeutung von IV Moll mit der von II Dur und schreitet demgemäfs fort (§ 59, No. 280). Eine im vierstimmigen Vokalsatz alltägliche Modulationsweise.

Auf ähnliche Weise erklären sich auch die anderen Beispiele.

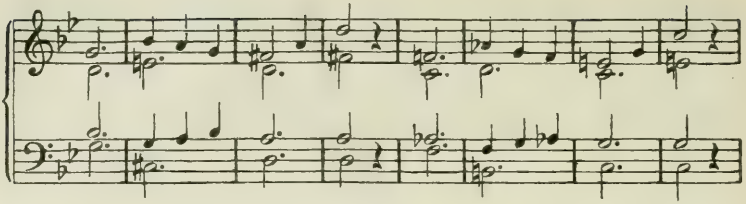
Es bilden sich mitunter in Melodien Parallelstellen, d. h. Wiederholungen von Teilen der Melodie um eine oder mehrere Stufen höher oder tiefer. Solche Wiederholungen fordern in der Regel auch einen vollkommenen Parallelismus der Harmonie, da eine entgegengesetzte Behandlung oft dem Charakter der Melodie widersprechen würde. Zu Gunsten dieses Parallelismus sind die Regeln der Harmonielehre nötigenfalls aufzuheben. Folgende Melodie z. B.:

316.

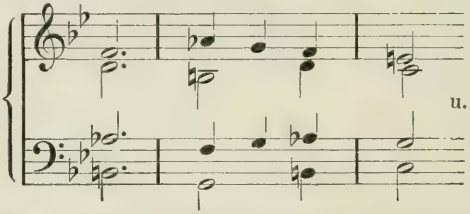


wiederholt die ersten vier Takte wörtlich einen ganzen Ton tiefer und rechtfertigt eine gleiche Behandlung der Harmonie trotz der dadurch veranlafsten unmittelbaren Folge der D-dur und F-moll-Dreiklänge. (Vgl. Partiturstudium § 19.)

317

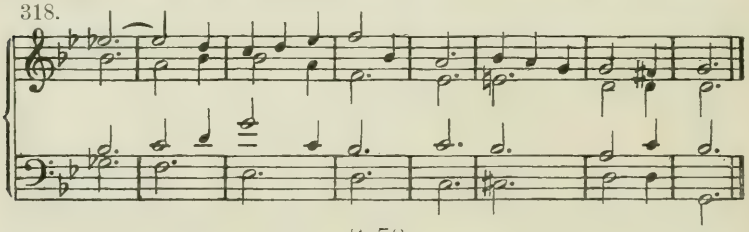


[doch könnte der 2. Abschnitt von Takt 5 an auch anders harmonisiert werden, wie hier z. B.




Nach Vortrag dieser 8 Takte würde eine Fortsetzung mit dem es-moll-Akkord ganz natürlich erscheinen, weil es-moll sich hier zu dem vorhergehenden C-dur verhält wie im vierten Takt f-moll zu D-dur, das Ohr also auf diese Fortschreitung vorbereitet ist.

318.



## § 70.

### Gebrauch harmoniefreier Töne bei der Modulation.

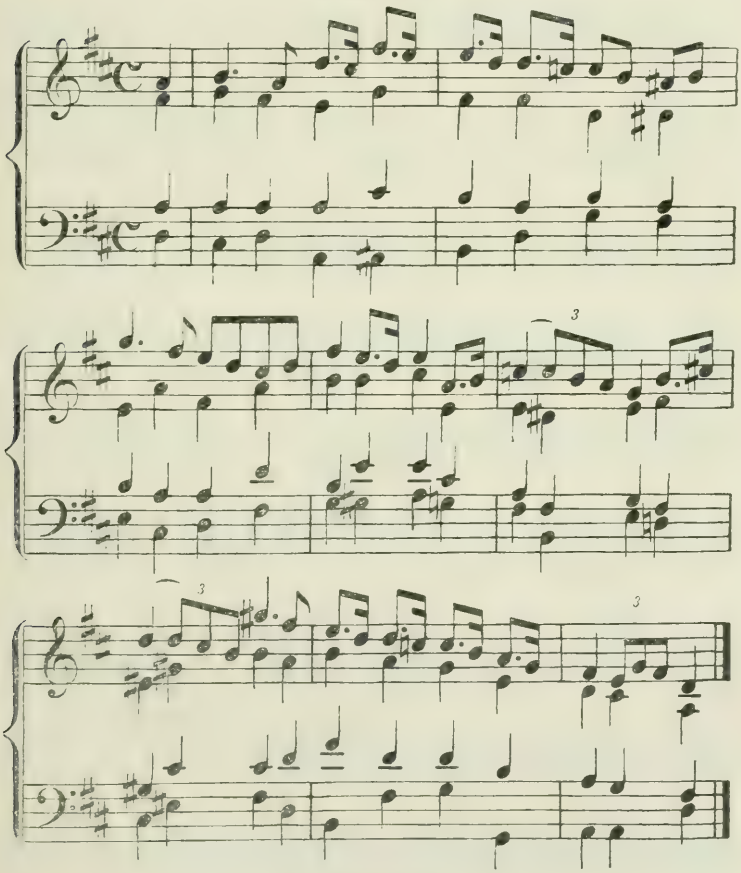
Zur Anwendung harmoniefreier Töne bei der Modulation hat sich bisher nur zufällig Gelegenheit gefunden. Es folgen nun Melodien zur Übung, die mit Modulationen und harmoniefreien Tönen reichlich ausgestattet sind. Nach der Lehre des zweiten Abschnittes genügt hier zum vollkommenen Verständnis die Aufstellung eines Beispiels.

## Achtundvierzigste Aufgabe.

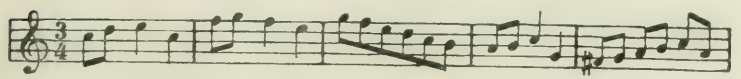
**Die folgenden Melodien, welche modulieren und harmoniefreie Töne enthalten, vierstimmig setzen.** Selbstversändlich steht dem

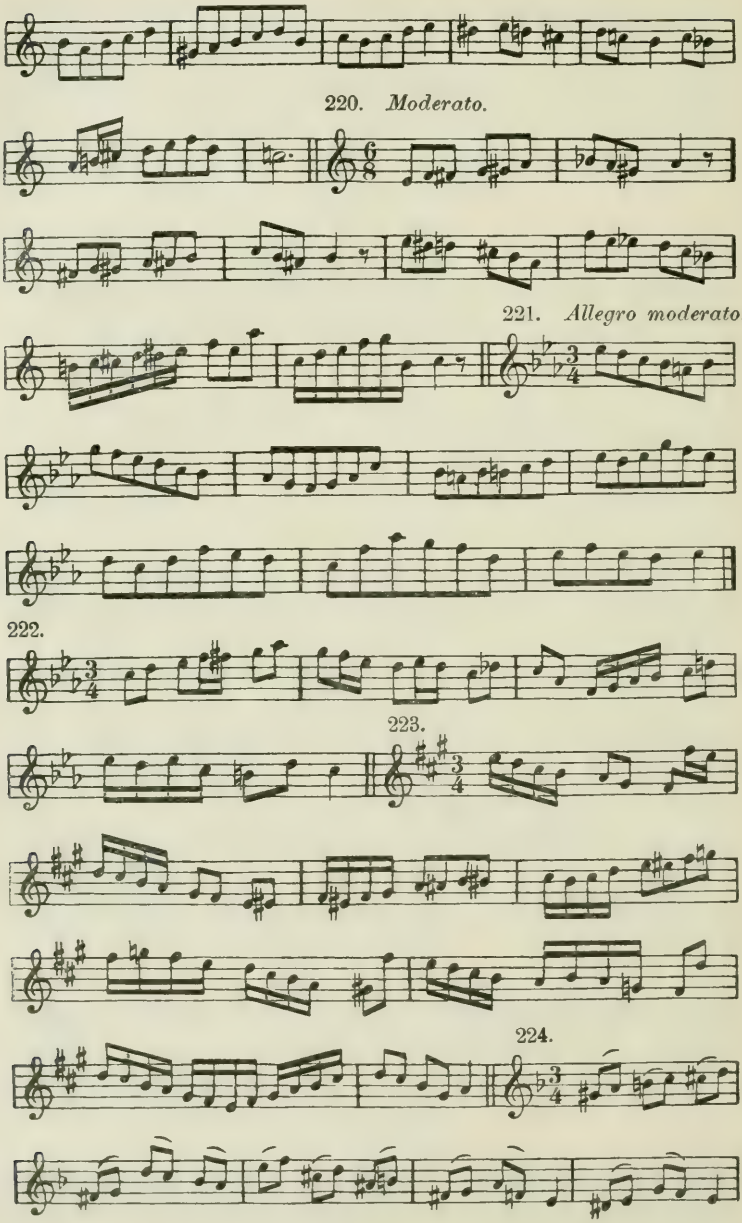
Schüler das Recht zu, auch den Unterstimmen durch harmoniefreie Töne mehr Mannigfaltigkeit zu geben und die Pausen harmonisch auszufüllen, doch sei er hier ausdrücklich vor Überladung des Satzes gewarnt. Jede der folgenden Melodien läfst mehrfache Bearbeitung zu, und es ist ratsam, wenigstens einigen solche zu teil werden zu lassen.

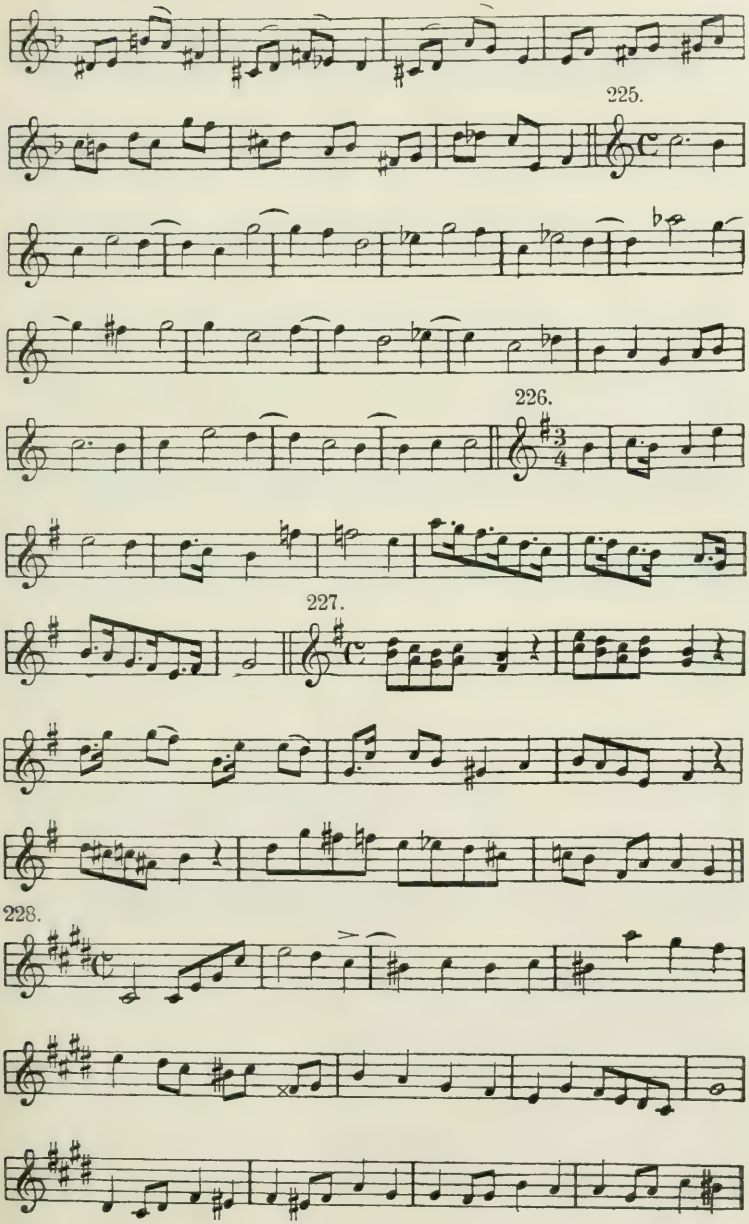
**Muster 36.**

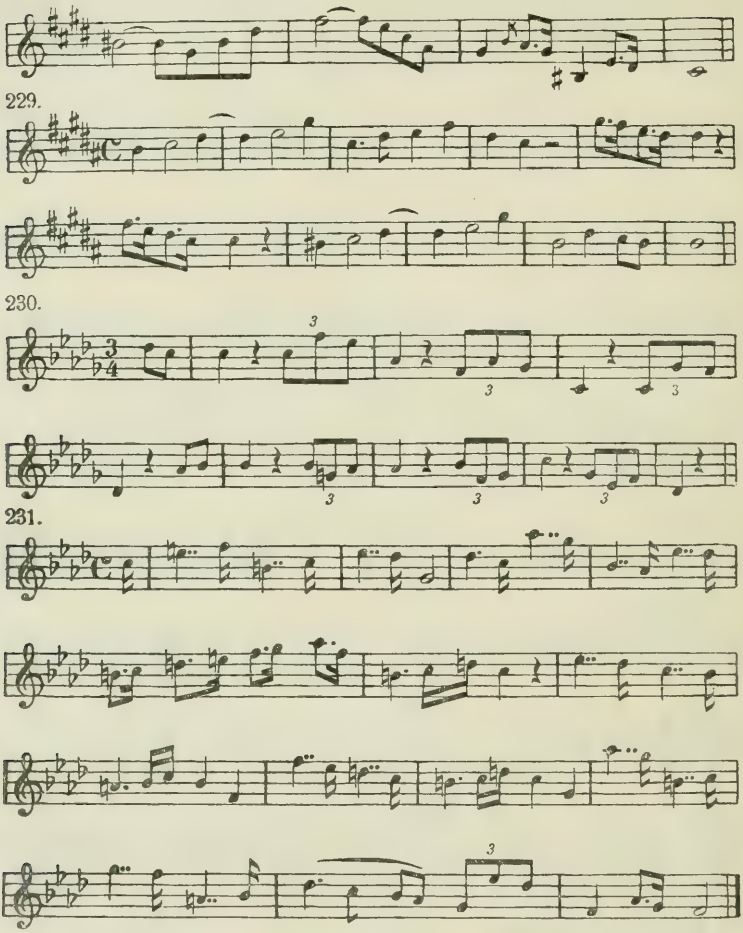


**Übungsbeispiele.**




220. Moderato.
221. Allegro moderato.
222.
223.
224.


225.
226.
227.
228.




Zu jedem Abschnitt der Modulationslehre bietet des Verfassers „Partiturstudium, Modulation der klassischen Meister," Berlin bei Carl Habel, zahlreiche Beispiele aus Meisterwerken und Erläuterungen derselben.

# IV. Die alterierten oder Mischakkorde.

§ 71.

## Begriff derselben.

Alle bisherigen Akkorde wurden aus den Tönen einer einzigen Dur- oder Molltonart gebildet und bezogen sich auf diese. Deshalb heifsen sie tonale oder leitereigene, d. i. der Tonart oder deren Tonleiter angehörende.

Im Gegensatz zu ihnen nennt man Akkorde, welche sich nicht aus den diatonischen Tönen der Tonart, in deren Zusammenhang sie auftreten, bilden lassen, leiterfremde oder Mischakkorde. Letztere Bezeichnung beruht auf der Vorstellung, als seien Töne verschiedener Tonarten in ihnen gemischt. Man nennt sie aber auch alterierte Akkorde, weil sie aus tonalen durch Veränderung einzelner Intervalle abgeleitet werden.[1])

Derartige Zusammenklänge werden immer auf harmoniefreie Töne zurückgeführt, meist auf chromatische Durchgänge und Vorhalte Einige von ihnen sind, wegen ihrer aufserordentlich häufigen Anwendung, als besonders benannte Akkorde herauszuheben und einzuüben, nämlich:

1. der Sext-Akkord des Neben-Dreiklanges auf der erniedrigten zweiten Stufe der Moll-Tonart,
2. der übermäfsige Sext-, Quint-Sext-, Terz-Quart-Akkord.
3. der übermäfsige Dreiklang.

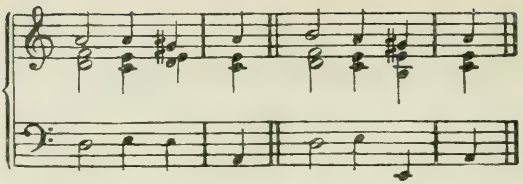
§ 72.

## Der Nebendreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe.

Die Kadenzbildung mit dem Unter-Dominant-Dreiklang und mit dem Neben-Dreiklang auf der zweiten Stufe, vorzugsweise in der ersten Umkehrung, ist uns längst geläufig. In Moll ist der Dreiklang auf der zweiten Stufe bekanntlich ein verminderter.

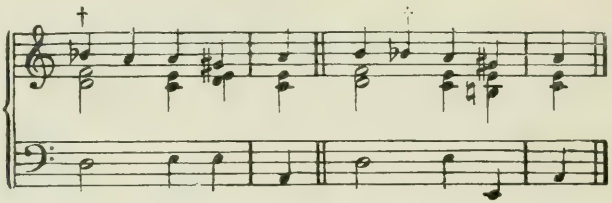
1) In der Musikwissenschaft gehören sie der tonalen Chromatik an, welche in der Einleitung zum „Lexikon der musikalischen Harmonien“ begründet ist.

319.



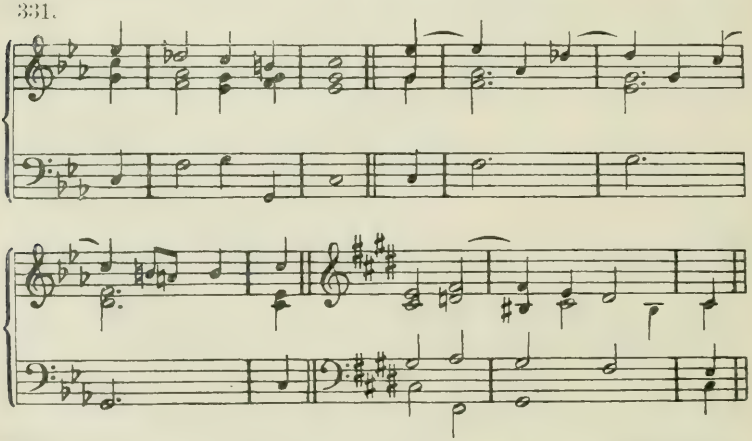
Gibt man der Unter-Dominante den Vorhalt der kleinen Sexte oder läfst in dem Neben-Dreiklang die Oberstimme chromatisch durchgehen,

320.

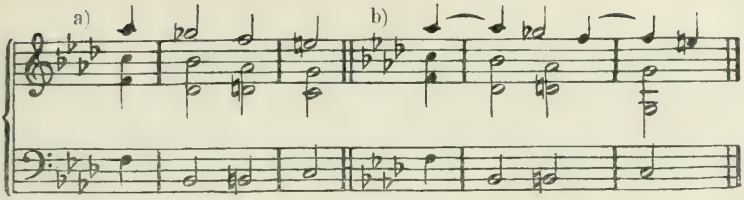


so entsteht bei † der Sext-Akkord eines grofsen Dreiklanges **b-d-f**, den wir, weil er die erniedrigte Sekunde der Tonart (hier, in a-moll: **b**) als Grundton voraussetzt, Dreiklang auf der erniedrigten Sekunde nennen. Er tritt in dieser ersten Umkehrung in allen kadenzartigen Wendungen selbständig für den Unter-Dominant-Dreiklang oder dessen andere Stellvertreter ein.[1])

331.



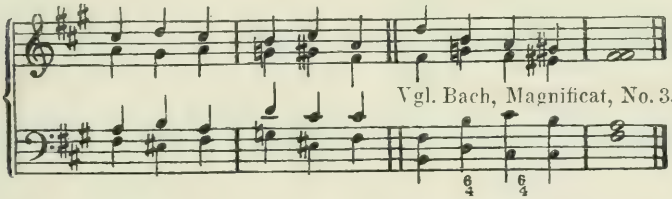
1) Als eine Eigenheit der Schule des berühmten Neapolitaners Scarlatti wurde er „neapolitanischer Sext-Akkord" genannt.




Bei a) sehen wir eine sehr gebräuchliche und wohlklingende Form des Halbschlusses mit vermittelndem verminderten Septimen-Akkord, bei b) dieselbe mit Vorhalten.

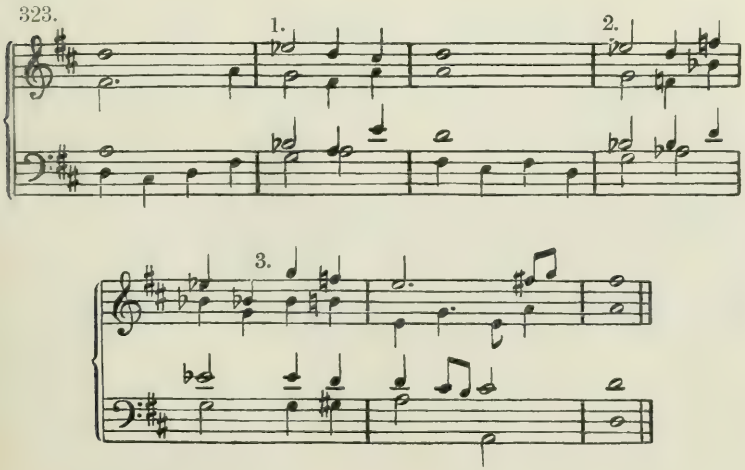
Der Grundakkord selbst, statt des Sext-Akkordes, findet sich selten, der Quart-Sext-Akkord ausnahmsweise und mit der hier verbotenen Folge zweier Quart-Sext-Akkorde.

322.




Wie die anderen ursprünglich der Moll-Tonart angehörenden Unter-Dominant-Akkorde wird auch er, wiewohl seltener, im Dur-geschlecht angewendet.

323.



Erklärung:

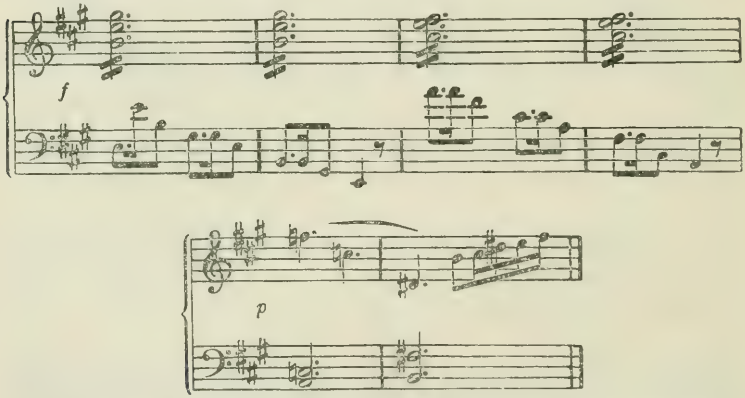
1. Der Es-dur-Dreiklang als Neben-Dreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe setzt unmittelbar nach D-dur ein und führt ebenso dahin zurück, völlig gleich dem leitereigenen Dreiklang auf derselben Stufe.

2. Hier tritt derselbe Akkord ebenso ein, wird aber als wirklicher Es-dur-Akkord aufgefafst und behandelt, gibt also Gelegenheit zu unmittelbarer Berührung von Es-dur und D-dur.

3. Hier wird der Es-dur-Dreiklang wieder als Neben-Dreiklang aufgefafst und kurz nach D-dur zurückgeführt.

Als Vertreter der Unter-Dominante wechselt er mit den anderen Vertretern derselben ab. Hier das glänzendste Beispiel:

324. Beethoven. A-dur-Symph. Erster Satz.




Erklärung. Kadenz in E-dur. Takt 5 tritt unser Neben-Dreiklang an Stelle des Neben-Septimen-Akkordes und führt durch den Ober-Dominant-Dreiklang in den tonischen Dreiklang.

325.




1. Hier wird die unmittelbare Folge von cis-moll und C-dur durch ihr gleiches Verhältnis zu H-dur, als Stellvertreter der Unter-Dominante, gerechtfertigt.

2. Dasselbe Verhältnis von h-moll und B-dur zu A-dur.

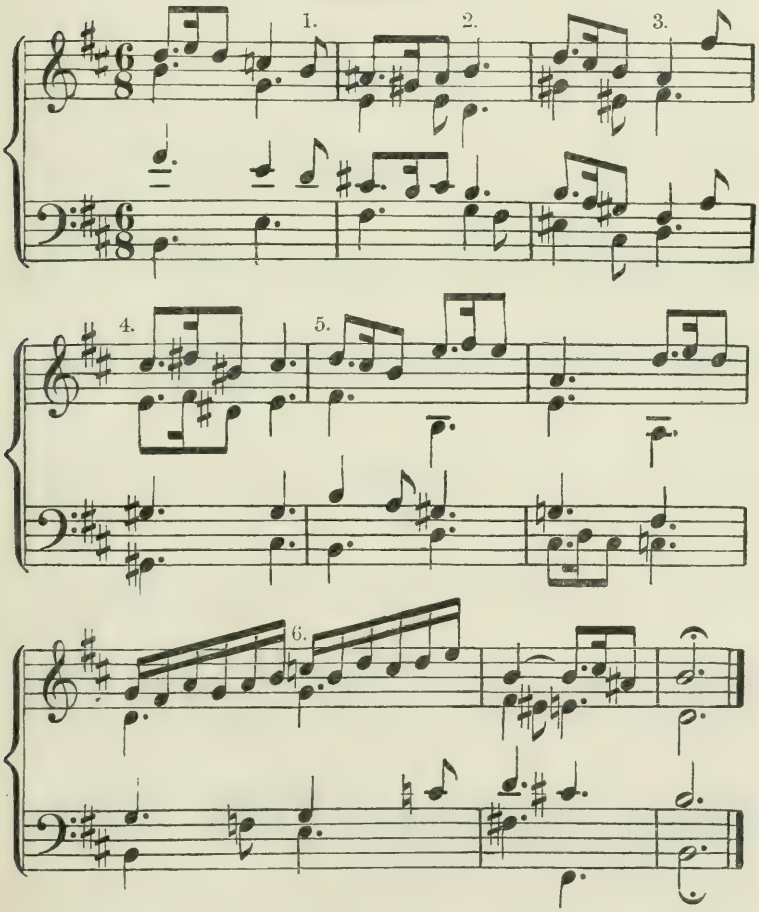
NB. Die Werke der letzten zweihundert Jahre bieten unzählige Beispiele.

# Neunundvierzigste Aufgabe.

**1. Bilde in allen gebräuchlichen Moll-Tonarten und in eis-, his-, des-, ges-moll Kadenzen mit diesem Akkorde.**

**Harmonisiere die folgenden Melodien.**

**Muster 37.**




Erklärung:

1. Durchgang in zwei Stimmen.
2. Trug-Schlufs.
3. Trug-Fortschreitung.

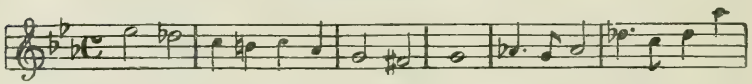
4. Der durch Trug-Fortschreitung bei 3. gewonnene D-dur-Akkord wird als Dreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe von cis-moll aufgefafst und demgemäfs behandelt.

5. Eine der häufigsten Stimmführungs- oder Dreiklangs-Fortschreitungen: III, II, welche sich auf § 26 zurückführen läfst. An der betr. Stelle ist A-dur als herrschende Tonart anzunehmen. (Vgl. S. 190, No. 312 und § 59.)

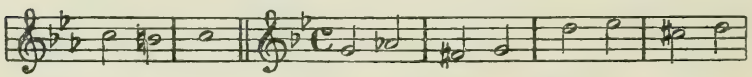
6. Hier wird der durch Modulation gewonnene C-dur-Akkord als Neben-Dreiklang von h-moll gefafst.

**Übungsbeispiele.**

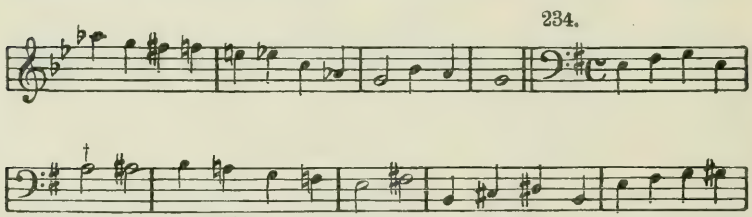
232.



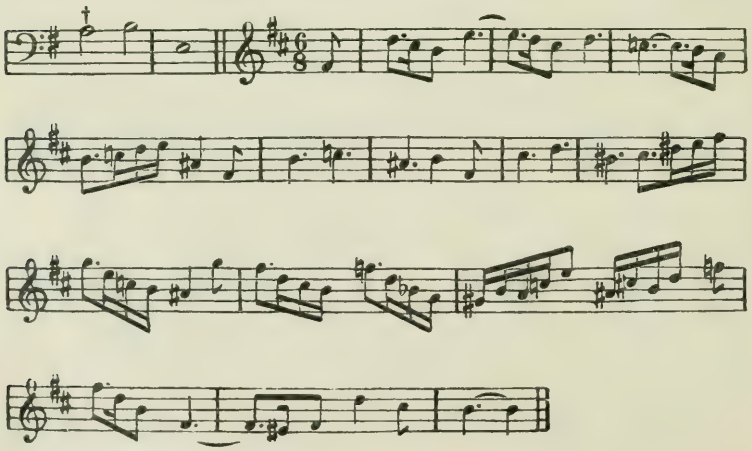
233.



234.



235

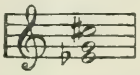


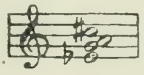
## § 73.

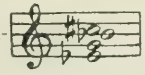
## Der übermäßige Sext-Akkord und verwandte Septimen-Akkorde.

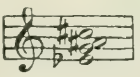
Mehrfach sind die Akkordbildungen, in denen als charakteristisches Intervall die (leiterfremde) übermäfsige Sexte zur Anwendung kommt. Sowohl Dreiklänge wie auch Septimen-Akkorde in Umkehrungen werden mit erhöhter Sexte gebraucht. So finden sich der übermäfsige Sext-Akkord und die ihm verwandten übermäfsigen Terz-Quart- und Quint-Sext-Akkorde in folgenden Gestalten:

326.

1. Überm. Sext-Akk  mit grofser Terz und übermäfsiger Sexte.

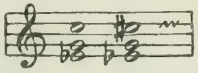
2. Überm. Terz-Quart-Akk.  mit grofser Terz, übermäfsiger Quarte und übermäfsiger Sexte.

3. Überm. Quint-Sext-Akkord  mit grofser Terz, reiner Quinte und übermäfsiger Sexte,

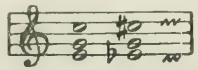
4. Überm. Terz-Quart-Akk m. alterierter Quarte  mit grofser Terz, doppeltübermäfsiger Quarte und übermäfsiger Sexte.

Die Entstehung dieser Akkorde kann man sich auf verschiedene Arten wie folgt vorstellen:

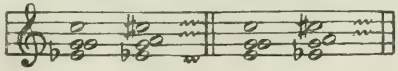
1. aus dem Sext-Akkord des kleinen Dreiklanges durch chromatischen Durchgang der Oberstimme:

327. 

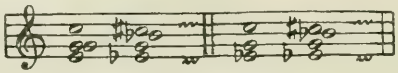
2. aus dem Sext-Akkord des grofsen Dreiklanges durch chromatischen Durchgang beider Aufsenstimmen:

328. 

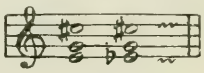
3. aus dem Sext-Akkord des grofsen und kleinen Dreiklanges durch die chromatischen Durchgänge ad 1. und 2. und gleichzeitigen diatonischen Durchgang einer Mittelstimme:

329. 

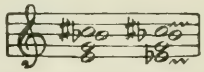
4. aus denselben beiden Sext-Akkorden und denselben chromatischen Durchgängen mit Hinzufügung einer Füllstimme: der reinen Quinte:

330. 

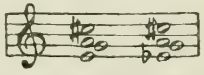
5. aus dem Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges durch chromatischen Durchgang der Unterstimme:

331. 

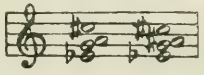
6. aus dem Quint-Sext-Akkord des verminderten Septimen-Akkordes ebenso:

332. 

7. aus dem Terz-Quart-Akkord des Dominant-Septimen-Akkordes ebenso:

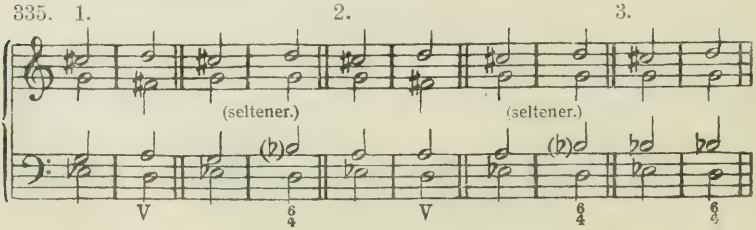
333. 

8. aus letzterem übermäfsigen Sext-Akkord durch chromatischen Durchgang der doppeltübermäfsigen Quarte:

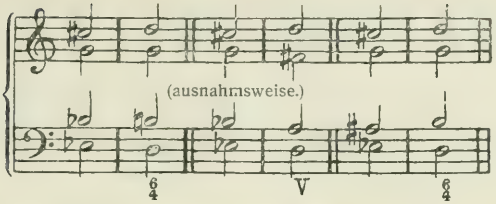
334. 

und auf ähnliche Art.

Die Auflösung der in No. 325 angegebenen Akkorde erfolgt in der ersten und zweiten Gestalt regelmäfsig in den Ober-Dominant-Dreiklang, selten in den Quart-Sext-Akkord, in der dritten und vierten regelmäfsig in den Quart-Sext-Akkord, ausnahmsweise in den Ober-Dominant-Dreiklang. Dabei lösen sich die beiden Stimmen, welche die übermäfsige Sexte bilden, stufenweise in entgegengesetzter Richtung in die Oktave auf.

335. 

4.



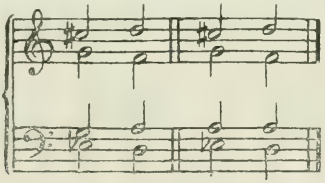

Die falschen Quinten zwischen Bafs und Tenor im vorletzten Beispiel (**es-b d-a**) kommen bei Komponisten zuweilen vor, und wurden eine Zeit lang Mozartsche Quinten genannt.

Vorstehende Fälle beweisen, dafs der übermäfsige Sext-Akkord, wie die betreffenden Septimen-Akkorde in seinem bei weitem häufigsten Gebrauch auf der kleinen Sexte der Tonleiter zu bilden ist:

so in a-moll: f a dis, resp. h oder c dazu
in e-moll: c e ais, „ fis „ g „
in fis-moll: d fis his, „ gis „ a „
in f-moll: des f h u. s. w.

Die Auflösung geschieht äufserst selten in den Molldreiklang:

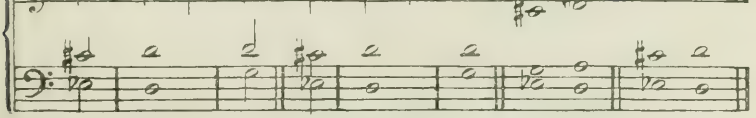
336.



Der Akkord ist dann auf der erniedrigten zweiten Stufe zu bilden und entsteht durch Alteration der 6 eines verminderten Dreiklanges, der $\frac{4}{3}$ eines Dominant-Septimen-Akkordes oder der $\frac{6}{5}$ eines verminderten Septimen-Akkordes.[1])

In Ganz- und Halbschlüssen nimmt der übermäfsige Sext-Akkord bei weitem am häufigsten die Stelle der Unter-Dominante ein.

337.



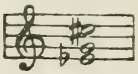
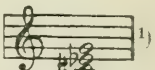
1) Zahlreiche Beispiele zu allen Bildungen des übermäfsigen Sext-Akkordes siehe in des Verfassers „Partiturstudium etc.“ besonders § 15.

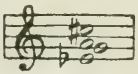
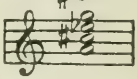
Die Oberstimmen des übermäfsigen Sext-Akkordes können beliebig versetzt werden.

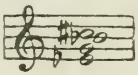
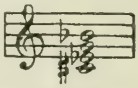
### Grundakkord und Umkehrungen desselben.

Führt man den übermäfsigen Sext-Akkord auf seine Grundakkorde zurück, so ergeben sich:

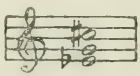
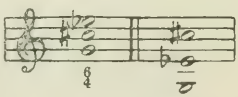
338.

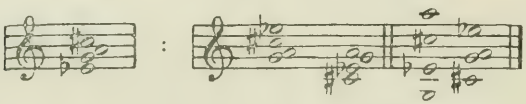
aus  ein verminderter Dreiklang mit verminderter Terz.  [1]

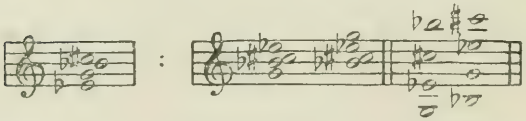
aus  ein Dominant-Septimen-Akkord mit verminderter Quinte. 

aus  ein verminderter Septimen-Akkord mit verminderter Terz. 

Diese kommen mit Unter-Dominant- und mit Ober-Dominant-Bedeutung (wieder bei weitem am häufigsten mit ersterer) in den Werken dieses und des vorigen Jahrhunderts vor, jedoch im Verhältnis zum übermäfsigen Sext-Akkord selbst verschwindend selten. Umkehrungen des übermäfsigen Sext-Akkordes, oder vielmehr seines Grundakkordes sind:

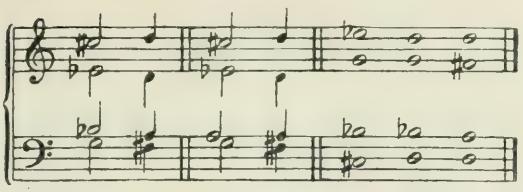
339. von  : 





Diese sowohl als die Grundakkorde sind dann vorzugsweise verwendbar, wenn die Umkehrung der übermäfsigen Sexte in die verminderte Terz vermieden wird, kommen aber auch mit dieser vor. [D. h. die weite Lage ist für diese Akkorde günstiger.]

1) Dieser Akkord kommt mit grofsartiger Wirkung in Bachs G-moll Phantasie für Orgel vor (Klavierbearbeitung von Liszt), Takt 22. Auflösungston dabei im Bafs antizipiert. (D. H.)

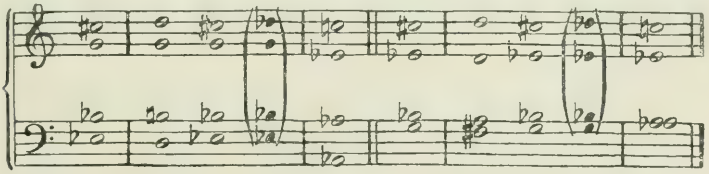
340. 

## Enharmonik.

Der dreistimmige übermäfsige Sext-Akkord und der Septimen-Akkord mit der reinen Quinte lassen sich enharmonisch in einen unvollständigen und einen vollständigen Dominant-Septimen-Akkord umdeuten:

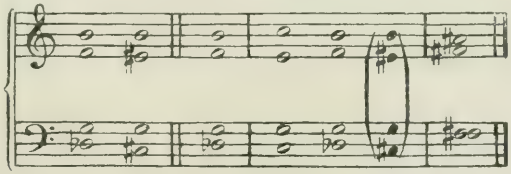
341.

wodurch sich nahe Beziehungen zwischen Tonarten herstellen, die um 5 oder 6 Grade der Verwandtschaft von einander entfernt sind.

342 

Als Trug-Fortschreitungen des Dominant-Septimen-Akkordes haben wir ähnliche Übergänge schon kennen gelernt (No. 287 : 2, 3, No. 302). Jetzt ergeben sie sich aus der enharmonischen Anwendung des übermäfsigen Sext-Akkordes.

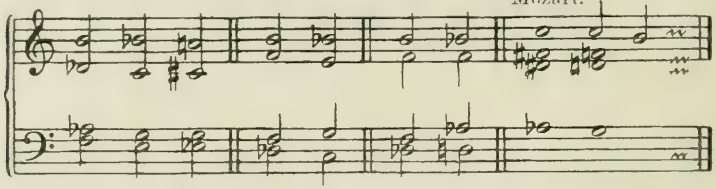
Die Akkordbildung No. 334, 2 (mit übermäfsiger Quarte) läfst sich enharmonisch in den Grundakkord eines anderen übermäfsigen Sext-Akkordes derselben Art umdeuten.

343. 

Trug-Fortschreitungen

des übermäfsigen Sext-Akkordes ergeben sich nach den bekannten Regeln:

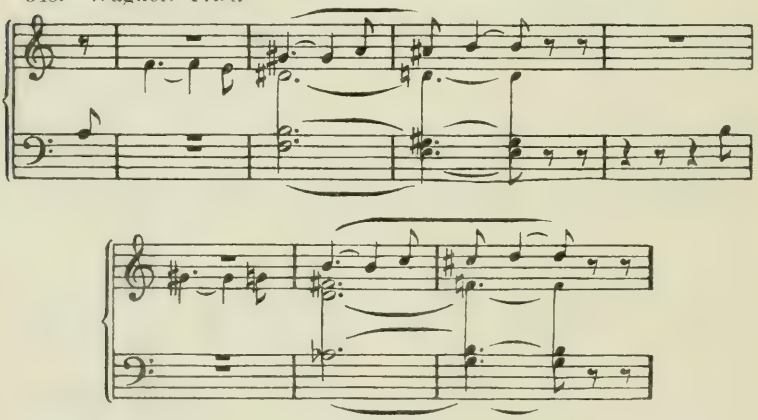
344. Mozart.



Sie sind in der modernen Musik sehr häufig.

Mit harmoniefreien Tönen verbunden:

345. Wagner. Trist.



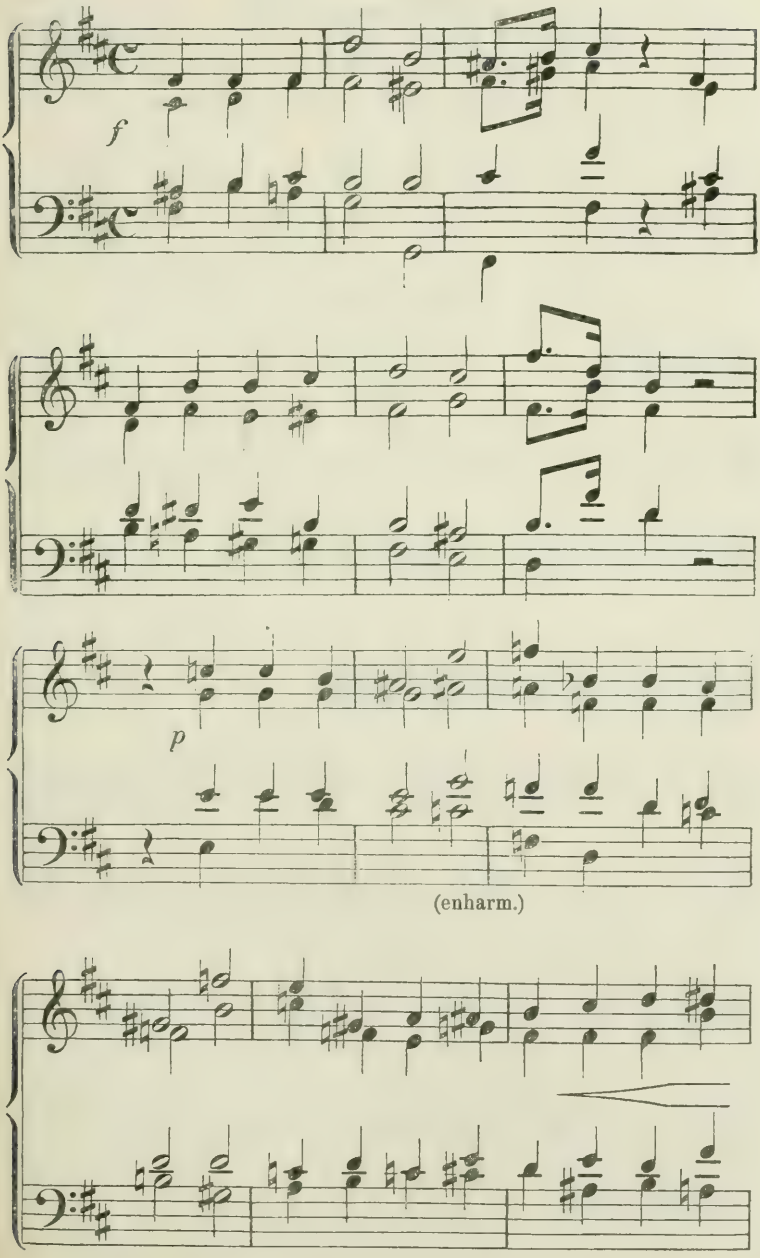
## Fünfzigste Aufgabe.

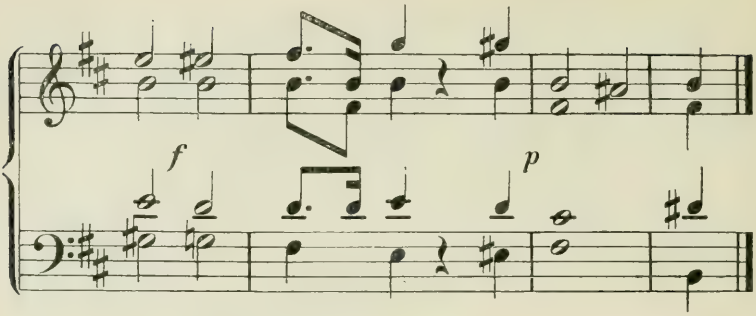
1. **Bilde mit dem übermäfsigen Sext-Akkord und verwandten Akkorden vierstimmige Kadenzen (No. 337), Modulationen, enharmonische und Trug-Fortschreitungen, Sequenzen und Modulationssätze unter beständiger Wahrung der übermäfsigen Sexte** (d. h. mit Vermeidung der verminderten Terz), **vorzugsweise in weiter Harmonie** (weil diese die Beobachtung der Stimmführung erleichtert) **am Instrument.**

2. **Bilde einige Modulationssätze mit Grundakkord und Umkehrungen der Akkorde dieser Gruppe.**

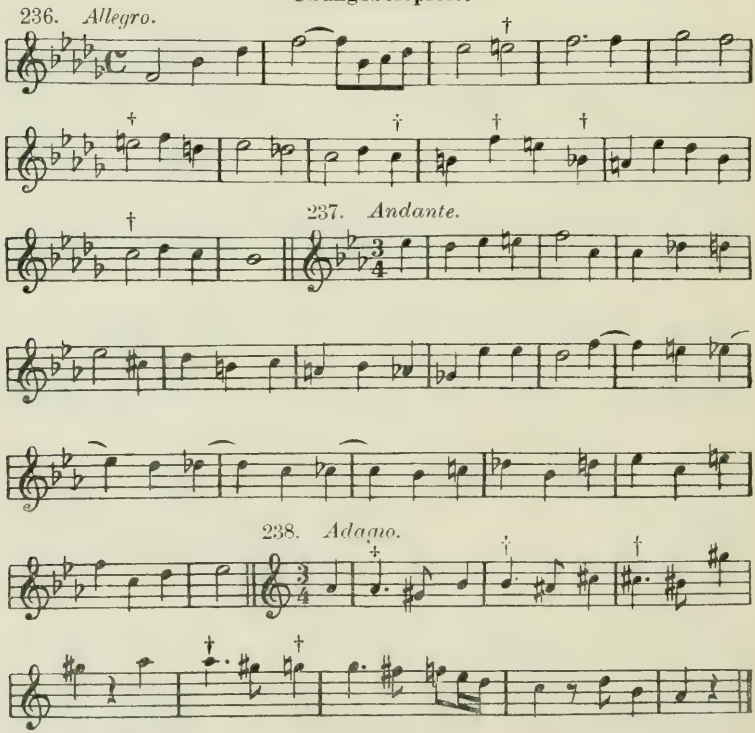
3. **Harmonisiere die folgenden Melodien.**

*Allegro.* **Muster 38.**






**Übungsbeispiele.**



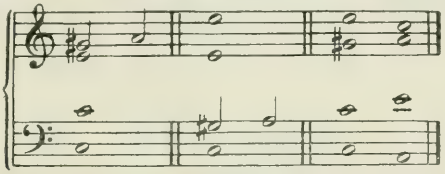

§ 74.

## Der übermäßige Dreiklang.

Der übermäfsige Dreiklang kommt als leitereigener Akkord in der Moll-Tonart vor (§ 23). In dieser Eigenschaft denkt man

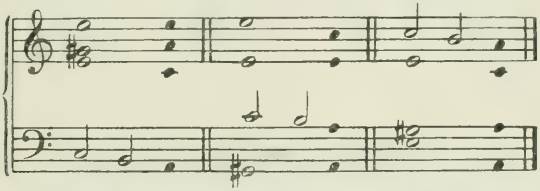
ihn sich durch einen Vorhalt entstanden; so in den folgenden Beispielen durch den Vorhalt der übermäfsigen Quinte (**gis**):

346.



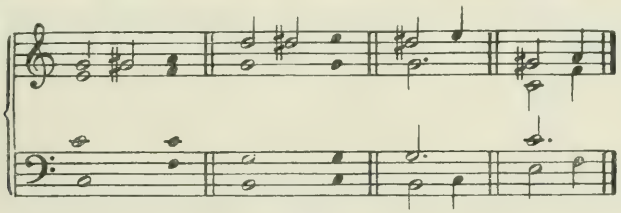
in den folgenden durch den Vorhalt des Grundtons (**c**):

347.



Als Mischakkord entwickelt man ihn vorzugsweise aus dem chromatischen Durchgang der Quinte eines Dreiklanges:

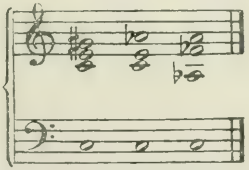
348.



Enharmonisch

läfst er sich, wegen der beiden gleichen Intervalle (grofsen Terzen), in die Umkehrungen zweier anderer übermäfsiger Dreiklänge verwandeln.

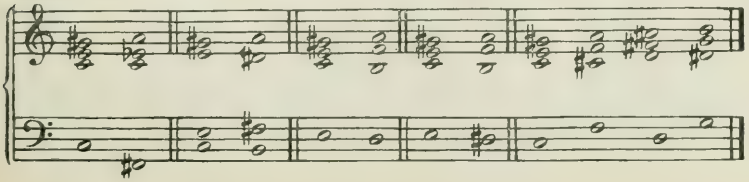
349.



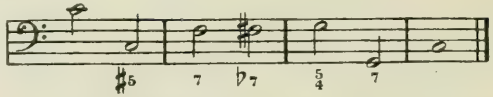
Trug-Fortschreitungen

ergeben sich nach den bekannten Regeln: Z. B.

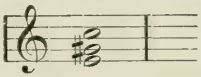
350.



In der Kadenz:

351. 

[Anm. d. Hs. Der übermäfsige Sext-Akkord ist nicht zu verwechseln mit dem Sext-Akkord des übermäfsigen Dreiklanges:



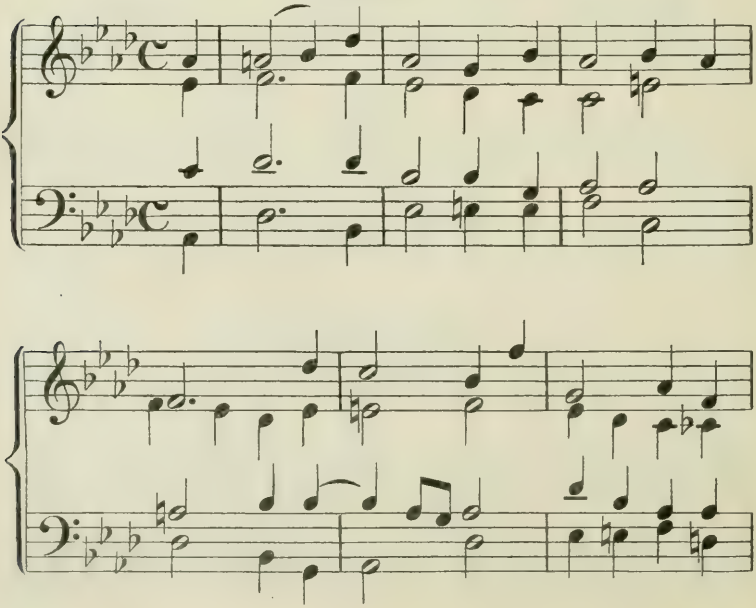
dessen charakteristisches Intervall die verminderte Quarte bildet. Eins der schönsten Beispiele für den Gebrauch des letzteren Akkordes findet sich bei Wagner in den Sext-Akkordreihen des Rheintöchtergesanges im dritten Akt der Götterdämmerung.]

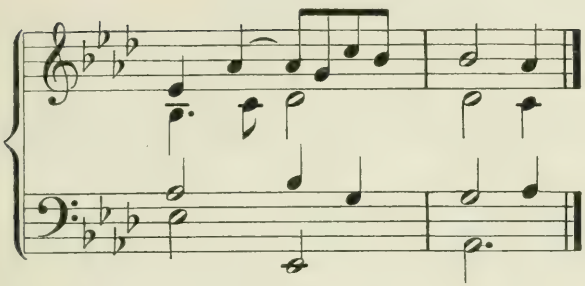
## Einundfünfzigste Aufgabe.

**1. Bilde vierstimmig mit Grundakkord und Umkehrungen des übermäfsigen Dreiklanges in vielen Tonarten regelmäfsige, enharmonische und Trug-Fortschreitungen, Kadenzen, Sequenzen und Modulationssätze.**

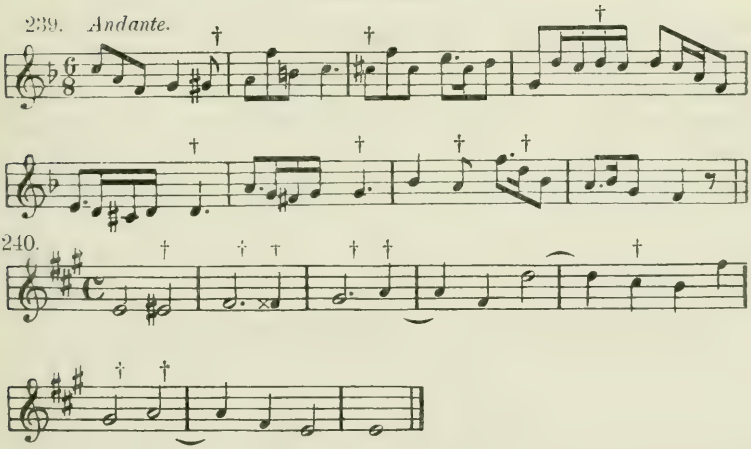
**2. Harmonisiere die folgenden Übungsbeispiele.**

**Muster 39.**





**Übungsbeispiele.**




## § 75.

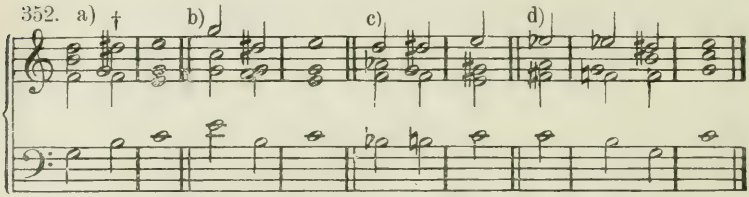
## Andere Mischakkorde und ähnliche Bildungen.

Die charakteristische Stimmführung ergibt im eigentlich künstlerischen Schaffen (also aufserhalb der Schule) immer neue derartige Bildungen, welche bald regelmäfsig, d. h. nach ihrer ursprünglichen harmonischen Beziehung, bald enharmonisch, bald nach Art der Trug-Fortschreitungen behandelt werden.

1. In dem folgenden Beispiel sehen wir bei a) durch einen Durchgang der Oberstimme einen Dominant-Septimen-Akkord mit erhöhter Quinte entstehen; bei b) tritt derselbe sprungweise ein;

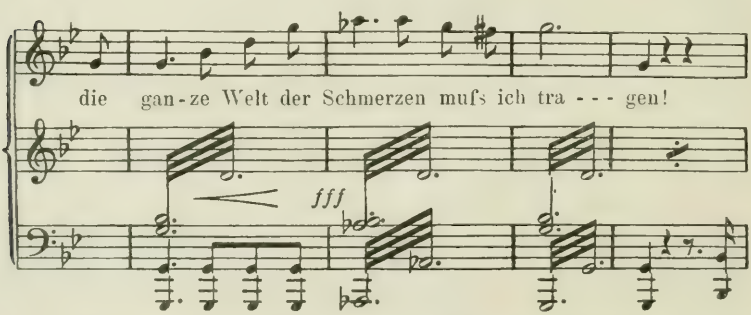
bei c) als ein Glied von Trug-Fortschreitungen; bei d) entsteht er enharmonisch aus einem Dominantakkord mit einfachem Vorhalt.

352. a) † b) c) d)



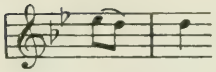
2. Einen ähnlichen Akkord, aber mit ganz anderer Beziehung zur Tonart bildet Schubert als letztes und stärkstes Ausdrucksmittel der unerträglichen Schmerzenslast des welttragenden Atlas. Er hält hier nämlich gegen die liegenbleibende Terz und Quinte des G-moll-Dreiklanges die erniedrigte Sekunde der Tonart in Singstimme und Klavierbafs vor, und geht dann in der Stimme durch die Septime der Tonleiter, während im Bafs die erniedrigte Sekunde liegen bleibt, in den Dreiklang zurück, so einen Akkord bildend, der an sich betrachtet, zunächst auf Es-dur hinweisen würde. Der Schüler hat hieran eins der schlagendsten und zugleich erhabensten Beispiele von der Vieldeutigkeit der Akkorde, je nachdem sie auf eine oder die andere Tonart bezogen sind, sowie auch von der Art, wie eigentümliche harmonische Gebilde durch besondere künstlerische Aufgaben hervorgerufen werden.

353.

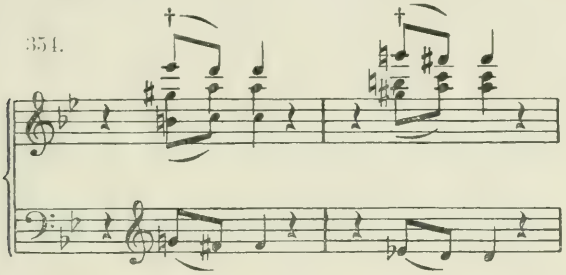



Übrigens bietet dieses Lied und desselben Meisters „Doppelgänger“ noch andere harmonische Wendungen von ähnlicher Bedeutsamkeit.

3. Mozart bildet in der G-moll-Symphonie bei der Durchfüh-

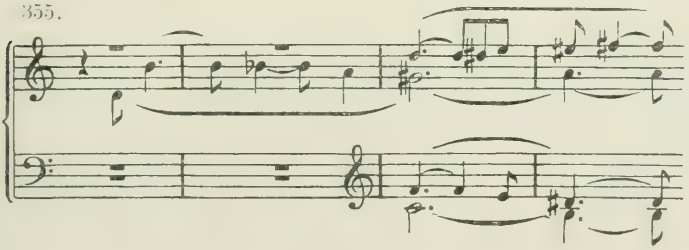
rung des Motivs,  dessen erster Ton fast durchgehends als Vorhalt auftritt, die hier mit † bezeichneten vierstimmigen Verbindungen von lauter Vorhalten.

354.



4. Wagner bildet in steigender Fortführung des am Schlusse des § 73, S. 210 gegebenen Anfangs des Tristan-Vorspiels einen frei eintretenden Zusammenklang, der als übermäfsiger Dreiklang mit zweistimmigem Vorhalt aufzufassen ist und eine Trug-Fortschreitung in einen Dominant-Septimen-Akkord mit einfachem Vorhalt macht.

355.



Die Töne **gis, d, f** stellen einen verminderten Septimen-Akkord dar, der sich mit der Terz der A-moll-Tonart **c** verbindet.

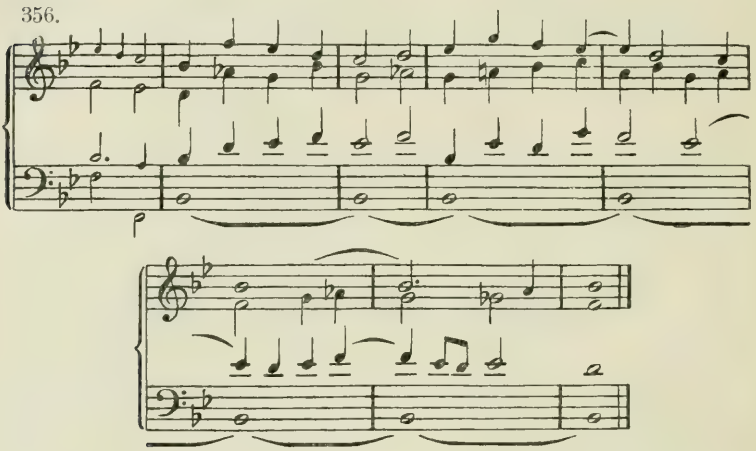
## § 76.

## Orgelpunkt.

Vorzugsweise am Schlusse bewegter und inhaltreicher Tonstücke entsteht häufig das Bedürfnis, nachdem die Tonika schon erreicht ist und im Bafs ausgehalten wird, über derselben (in den

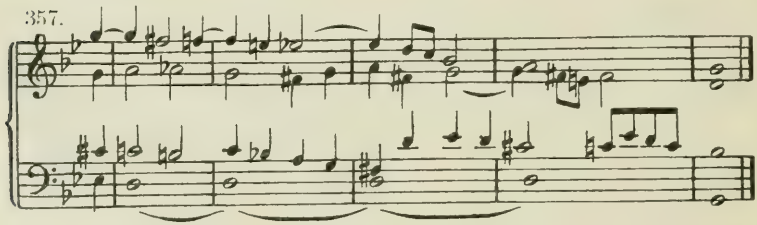
Oberstimmen) die Bewegung noch andauern, gleichsam ausatmen zu lassen, wodurch die Bedeutsamkeit des Schlusses erhöht wird.

356.



Eine gleiche Erscheinung bildet sich häufig als Vorbereitung des Schlusses auf der Dominante der Tonart, wo sich gleichsam alle Stimmen zu gemeinsamem Schlusse erst sammeln.

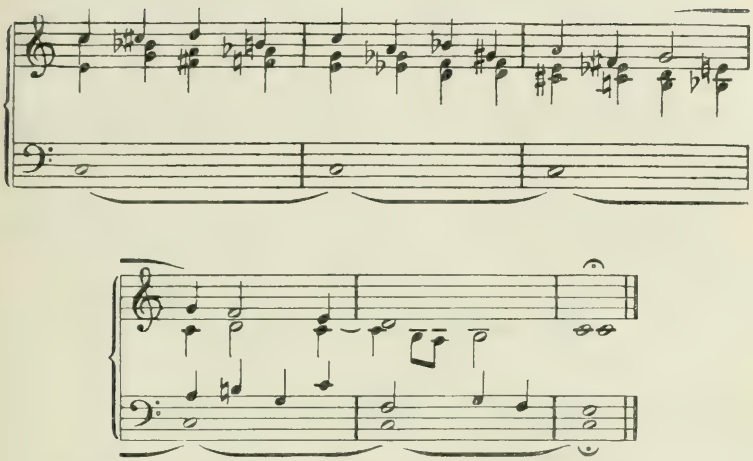
357.



Man bezeichnet sowohl den Halteton in solchen Stellen wie auch die Stellen im ganzen als Orgelpunkt.

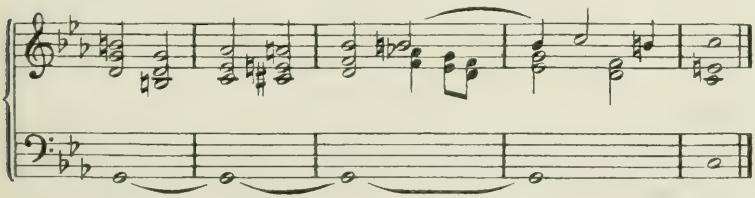
Häufig erfordert der Charakter des Tonstückes, dafs die Oberstimmen über die Harmonien und Modulationen, welche zu dem Bafston und der von diesem vertretenen Tonart in nächster Beziehung stehen, hinausgehen.

358.



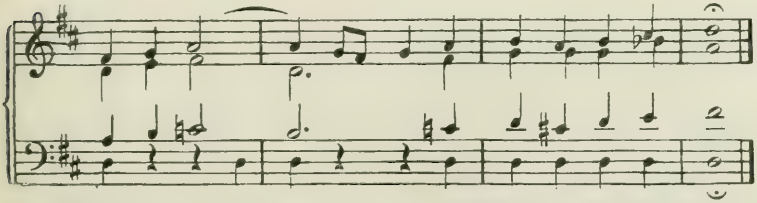
Besonders durch die § 69 aufgestellten chromatischen Fortschreitungen, die man zum Teil als Schein-Modulationen bezeichnen könnte, erhalten Orgelpunkte das Ansehen grofser modulatorischer Mannigfaltigkeit, wenn sie auch in der Tat die näheren Beziehungen der Tonart nicht überschreiten.

359.



Der Halteton selbst erscheint auch in mehrmaliger Wiederholung desselben Tones oder durch Pausen unterbrochen.

360.

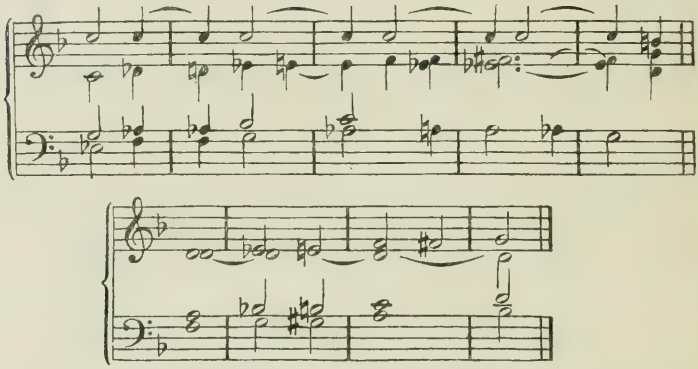


Der Orgelpunkt findet sich auch zu Anfang oder im Verlauf von Musikstücken.

Der Halteton kann sich auch in der Ober- oder einer Mittelstimme befinden.

Mozart.

361.



In der Instrumentalmusik verbindet sich der Orgelpunkt nicht selten mit harmoniefreien Tönen, z. B. Beethoven, A-dur-Symphonie IV, C-dur-Sonate op. 2, III, Coda; Liszt, H-moll-Sonate S. 18, Takt 319 bis 327.

[Die Orgelpunkte sind von den Meistern oft mit derart mächtiger Wirkung verwendet worden, dafs ein eingehendes Specialstudium wohl die Mühe lohnt. Es sei zu diesem Zweck eine kleine Auslese berühmter Orgelpunktstellen angeführt, obschon einige davon dem Schüler bei seinem gegenwärtigen Bildungsgrad noch nicht vollkommen verständlich sein werden. Er möge später darauf zurückkommen.

**Bach:** Sehr häufig in den Orgelkompositionen.

**Beethoven:** Missa solemnis. Gloria bei den Worten „in gloria dei patris, amen". (Klav.-Ausz. Ed. Peters. S. 40.)

**Schumann:** D-moll-Trio. 1. Satz. Schlufs der Durchführung.
C-dur-Phantasie op. 27. Schlufs. C-dur-Symphonie, I. Satz, Schlufs der Durchführung.
Streichquartett op. 41, No. 1. Intermezzo.

**Mendelssohn:** 1. Orgelsonate, vor dem Schlufs 2 Orgelp. auf Dominante und Tonika.

**Chopin:** Des-dur-Notturno. Schlufs.
As-dur-Prélude. Schlufs.

**Berlioz:** Damnation de Faust, Sylphentanz. Romeo et Juliette. Convoi funèbre, häufige Haltetöne in Mittel- und Oberstimmen.

**Brahms:** Deutsches Requiem: „Der Gerechten Seelen", ein Hauptbeispiel, die ganze Fuge auf einem Orgelpunkt.
G-dur-Sextett. Schlufs des langs. Satzes.
Händel-Variationen: Schlufsfuge, die letzten 2 Seiten, teilweise Halteton in Oberstimmen.
F-dur-Symphonie Schlufs des Andante u. s. w. sehr häufig.

**Wagner:** Ebenfalls sehr häufig. Tannhäuser Ouvert. Schlufs des Mittelteils vor Wiedereins. des Pilgermarschthemas.
Siegfried Idyll. Schlufs (33 Takte).
Rheingold. Vorspiel.
Walküre. Vorspiel. Halteton in Mittelstimmen.
Grofsartige Orgelpunktwirkungen finden sich vielfach in den Symphonien und anderen Werken von Anton Bruckner.] (D. H.)

## Zweiundfünfzigste Aufgabe.

**Bilde Orgelpunkte auf Tonika und Dominante**

**1. mit Beschränkung der Modulation auf die nächstgelegenen Tonarten,**

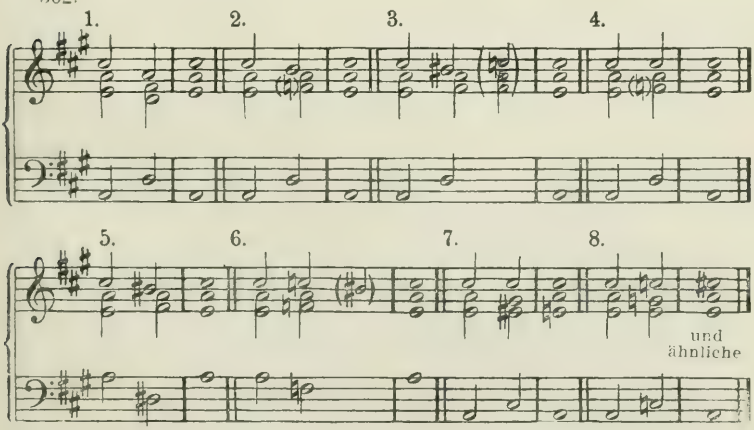
**2. mit beliebiger aber wohl erwogener Modulation.**

§ 77.

### Moderne Schlußwendungen.

Harmoniefreie Töne und Modulation, besonders die hier § 68 behandelten und in des Verfassers „Partiturstudium“ mit zahlreichen Beispielen aus Meisterwerken belegten Dreiklangsverbindungen ergeben gewisse moderne Schlufswendungen, die an den Unter-Dominant-Schlufs, S. 40, anzuknüpfen scheinen. Meist folgen sie dem mehr oder weniger deutlich ausgeprägten Dominant-Schlufs, zuweilen vertreten sie denselben.

362.




Der erste Fall ist der Unter-Dominant-Schlufs.

Der zweite Fall ist der schon von Rameau als regelmäfsig angeführte mit Vertretung der Unter-Dominante durch den Neben-Septimen-Akkord II; h eigentlich Wechselnote.

Der dritte ist derselbe mit erhöhtem **h**. Auch hier könnte **f** für **fis** stehen.

Im vierten behauptet sich die Terz **cis** gegen die Unter-Dominante, so den Neben-Septimen-Akkord IV bildend.

Im fünften ist nur das sprungweise eintretende **dis** eigentümlich. Bei ruhendem **a** im Bafs und stufenweisem **dis** zwischen wiederholtem **e** hätten wir alltäglichen Durchgang des verminderten Septimen-Akkordes.

Im sechsten Fall verbindet sich die erhöhte Quinte der Ober-Dominante mit der kleinen Terz der Unter-Dominante zu einem scheinbaren F-dur-Akkord.

Im siebenten Fall ist **eis** eigentlich **f**, und verbinden sich die Terzen der Tonika, **cis**, Ober-Dominante, **gis**, und der Moll-Unter-Dominante **f** (§ 46).

Im achten Fall, der am schwersten zu erklären ist, beharrt die Ober-Dominante, während die Tonika in der Terz ihr Geschlecht wechselt, und erscheint die reine Quinte der Terz als Wechselnote.

Alle diese Fälle, wie auch die meisten Dreiklangs-Fortschreitungen, beruhen auf der absoluten Durchführung des temperierten Tonsystems, dessen endgültige Feststellung auf Bachs „wohltemperiertes Klavier“ zurückzuführen ist.

## § 78.

## Die Generalbaß-Schrift.

In den Übungen der Generalbafs-Schrift zum ersten Abschnitt (§ 29) kamen Versetzungszeichen nur für die siebente Stufe der Moll-Tonart vor. Durch den Gebrauch von Modulationen wird natürlich eine viel häufigere Anwendung von Versetzungszeichen bedingt.

Wie dort, mufs jedes Intervall, welches ein Versetzungszeichen bekommt, notiert werden, mit Ausnahme der Terz, auf die sich jedes alleinstehende Versetzungszeichen bezieht.

Da beim engen Zusammenstehen der Ziffern die Beziehungen der Versetzungszeichen leicht falsch aufgefafst werden können, hat man einen Teil derselben durch Striche ersetzt, welche sich leichter mit der zugehörigen Ziffer verbinden, und bezeichnet die

Erhöhung um einen halben Ton, statt durch ein ♯, × oder ♮, durch einen Strich, der bei 6, 7, 9 den oberen oder unteren Teil der Ziffer schräg durchschneidet, bei 2, 4, 5 senkrecht unmittelbar auf die Ziffer folgt: 6, 7, 9, 2, 4, 5.[1]) Eine ähnliche Abkürzung für die Erniedrigung ist nicht gebräuchlich geworden.

Auch harmoniefreie Töne werden in die Generalbafs-Schrift aufgenommen. Doch wird diese dadurch bald nicht nur zu lesen, sondern auch zu notieren umständlicher, als die Notenschrift selbst. Da nun die Bedeutung der Generalbafs-Schrift für den Komponisten wesentlich in dem Zeitgewinn besteht, den sie beim Entwerfen oder Fixieren eines musikalischen Gedankens gewährt, so hat die Kompositionslehre mit ihrer weiteren Ausbildung, in der sie diese Bedeutung verliert, nichts zu schaffen, sondern deren Studium dem Generalbafs-Spieler als solchem zu überlassen. Ihre grofse Bedeutung für den Musiker liegt darin, dafs sie infolge der Übereinstimmung zwischen Bezifferung und Benennung das Auswendigbehalten der Akkorde wesentlich fördert.

Hier folgen noch einige Melodien und zum Teil bezifferte Bässe, welche hauptsächlich zur Anwendung von Trug-Fortschreitungen und eigentümlichen harmonischen Gebilden (§ 69, 75) Gelegenheit geben sollen. Harmoniefreie Töne hat der Schüler in den Beispielen mit bezifferten Bässen nach Belieben anzubringen.

Undecimen- und Terzdecimen-Akkord beziffert Bach nicht 11 und 13, sondern $\frac{7}{4}_{2}$, wobei im ersten die Quinte, im zweiten die Sexte unbeachtet bleibt. Doch scheint der Zusatz von 6 im zweiten notwendig, wo die Schrift nicht blofs zum Begleiten, sondern zum Feststellen der Akkorde dienen soll. Den sog. Quart-Quint-Akkord beziffert Bach durch 4.

## Dreiundfünfzigste Aufgabe.

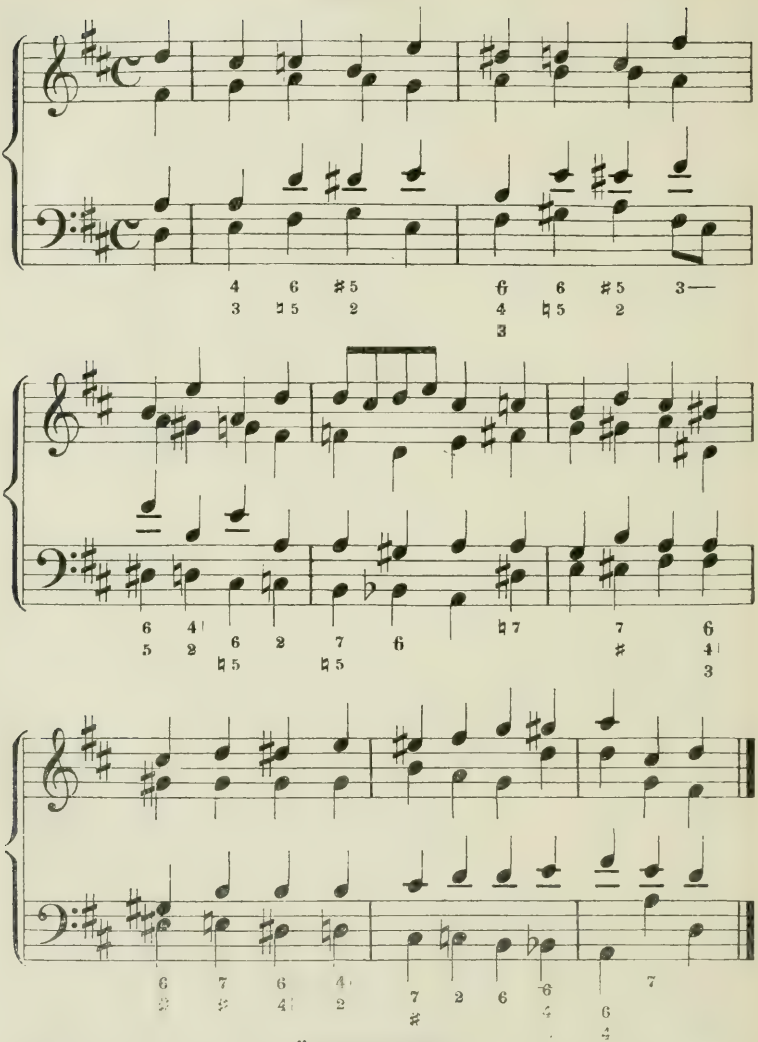
**Anwendung aller harmonischen Mittel auf Kadenzbildung, chromatische und enharmonische Tonleiter, Tonwiederholung und Modulationssatz.**

**Die folgenden Melodien und Bässe vierstimmig zu setzen.**

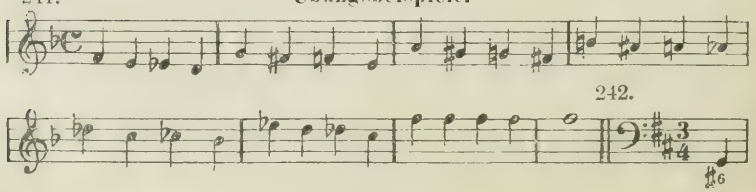
---

1) Die letztere Bezeichnung (senkrechter Strich) kommt jedoch nur selten vor, viel häufiger der schräge Strich. (D. H.

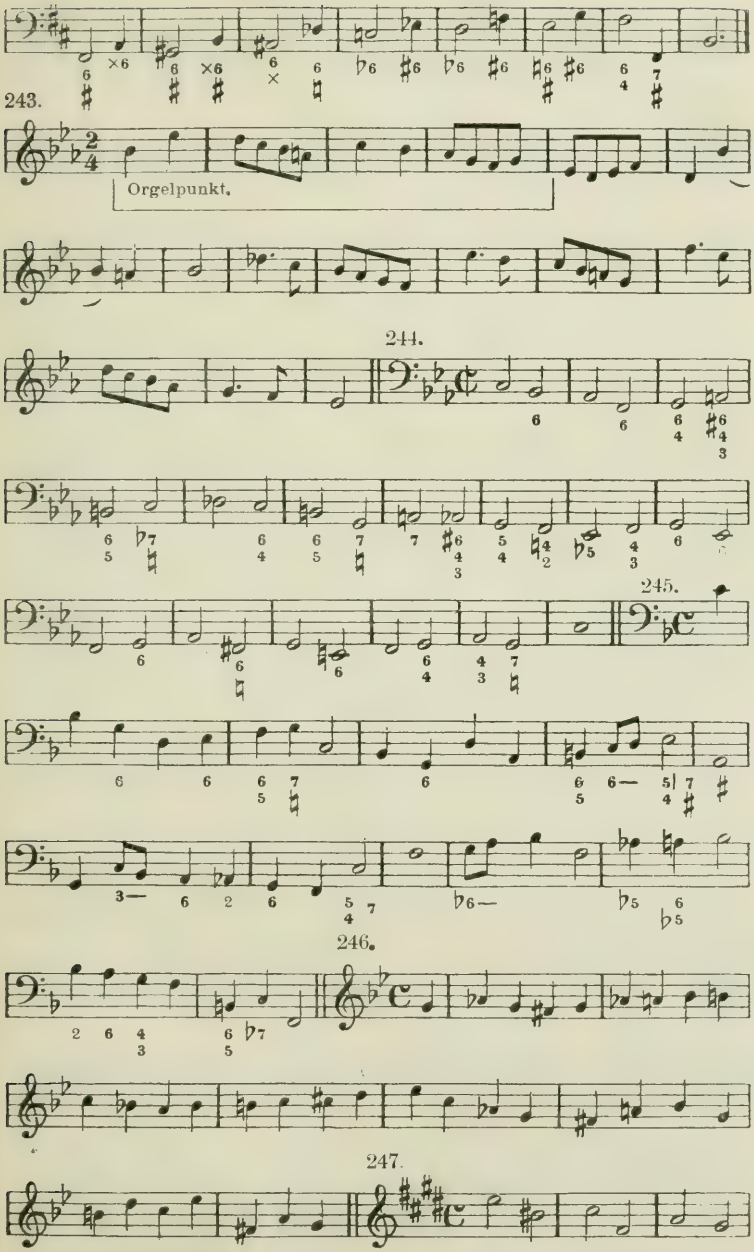
**Muster 40.**

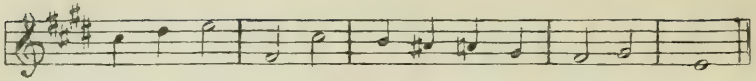


241. **Übungsbeispiele.**

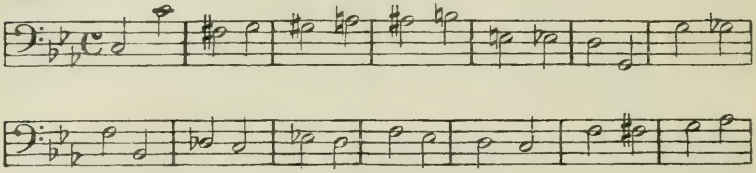


242.

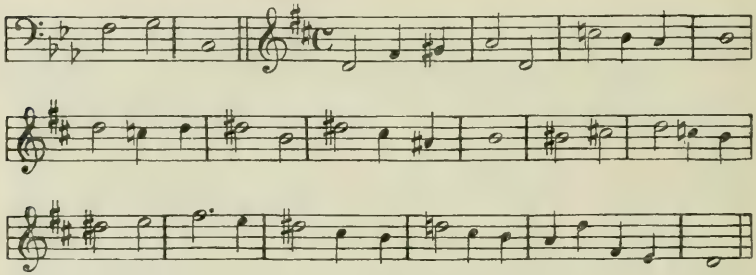

243.
Orgelpunkt.
244.
245.
246.
247.



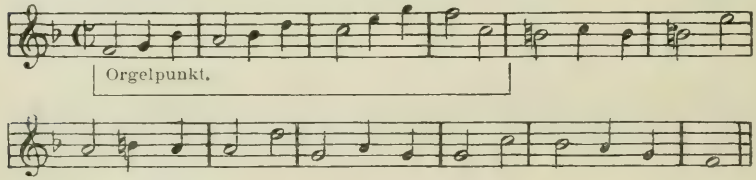
248.



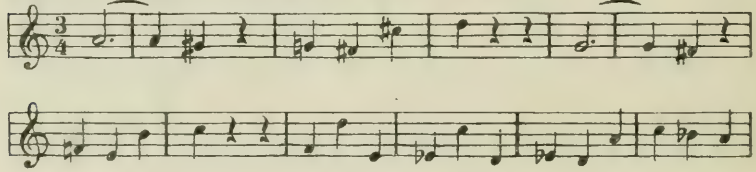
249.



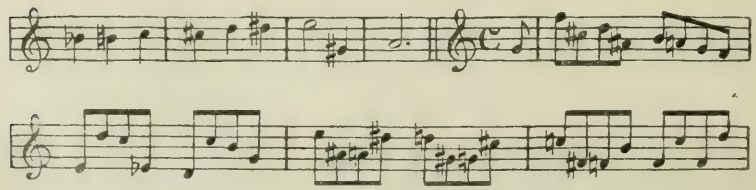
250.

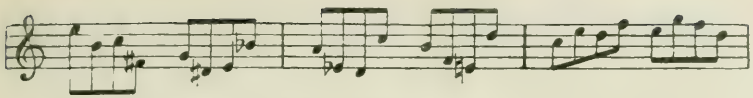



251. *Un poco Allegro.* (Vgl. No. 316—318, S. 193, 194.)

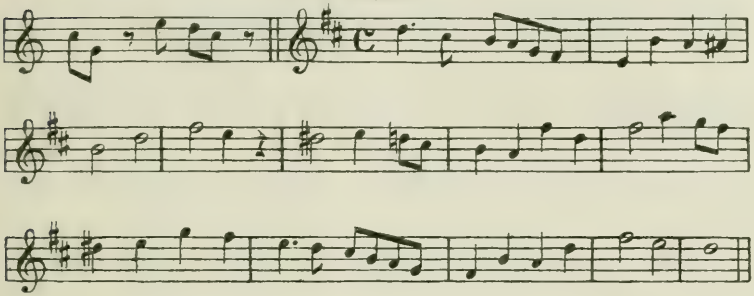


252.

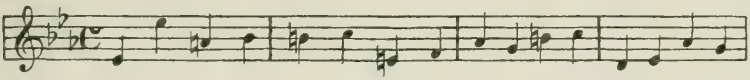




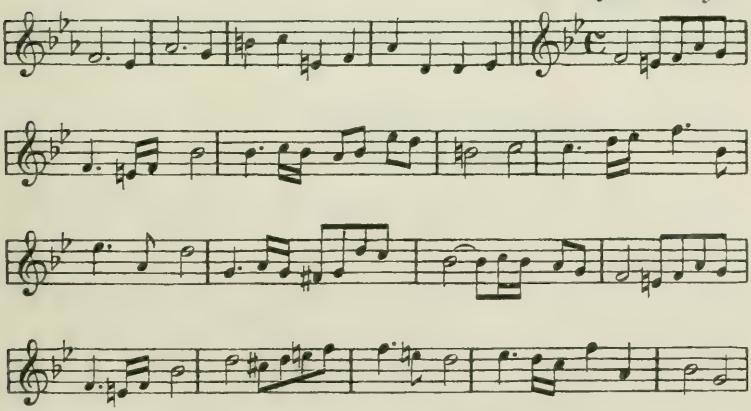
253. *Allegro.*



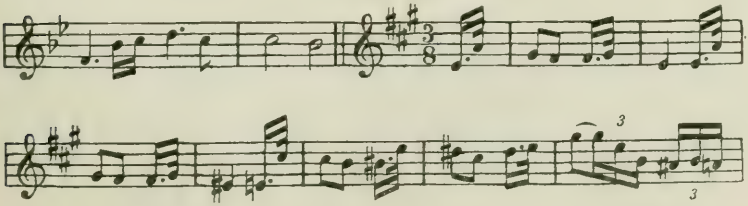
254.

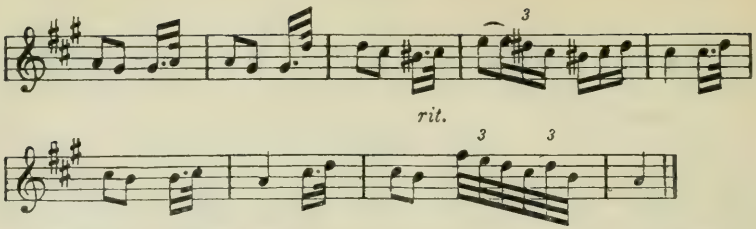


255. *Quasi Adagio.*



256. *Andante.*






**Ferneren Übungsstoff bieten alle Choräle und Volkslieder, erstere als Oberstimme, Bafs oder Mittelstimme gegeben.** Auch bearbeite man die chromatische Tonleiter als gegebene Melodie in jeder der vier Stimmen auf mannigfaltige Art, auch die chromatische Tonleiter in Gegenbewegung zweier Stimmen.

Einige Choral-Melodien gehören den alten Oktavgattungen an, die im „strengen Satz" erschöpfend behandelt werden.[1] Vorläufig sind sie modulatorisch zu bearbeiten, dorisch und aeolisch als Moll, ionisch, lydisch, mixolydisch als Dur, phrygisch als Moll von Dominante zu Dominante. Den phrygischen Schlufs s. S. 40, Anm. u. d. Text. Der phrygische Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" wird schon von Bach vorzugsweise und jetzt fast immer als Dur mit der Terz anfangend und schliefsend behandelt.[2]

## § 79.

## Vierundfünfzigste Aufgabe.

Hier folgt als letztes Musterbeispiel ein vollkommenes Meisterwerk des harmonischen Satzes, welches durch Reichtum des Inhalts bei gedrängter Form vor vielen zur Aufnahme an dieser Stelle geeignet ist. **Der Schüler hat dasselbe schriftlich zu analysieren und sich dabei auf die Paragraphen des Lehrbuches zu beziehen.**

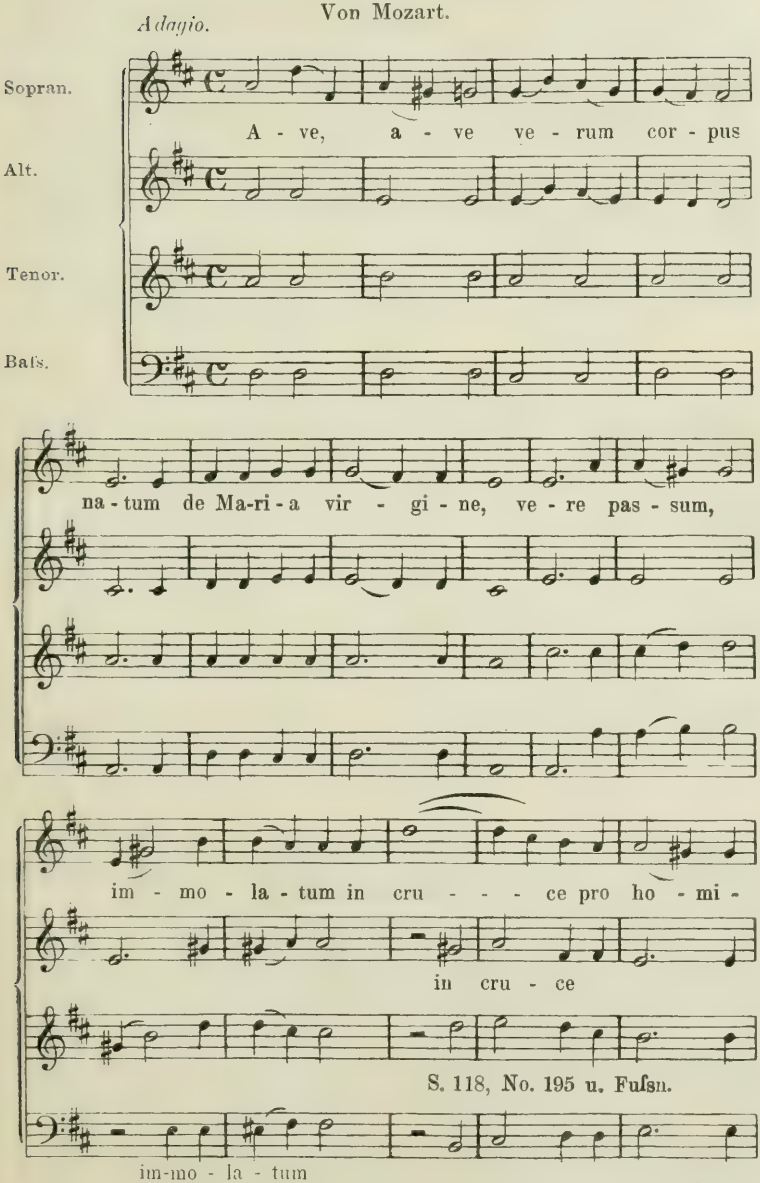
Zum ferneren Studium seien die Choräle in Bachs Matthäus-Passion empfohlen [noch besser die von W. Bargiel in Einzelheften hrsg. sämtl. 4stimmigen Choräle von Bach, Berlin, Bote u. Bock. D. H.]

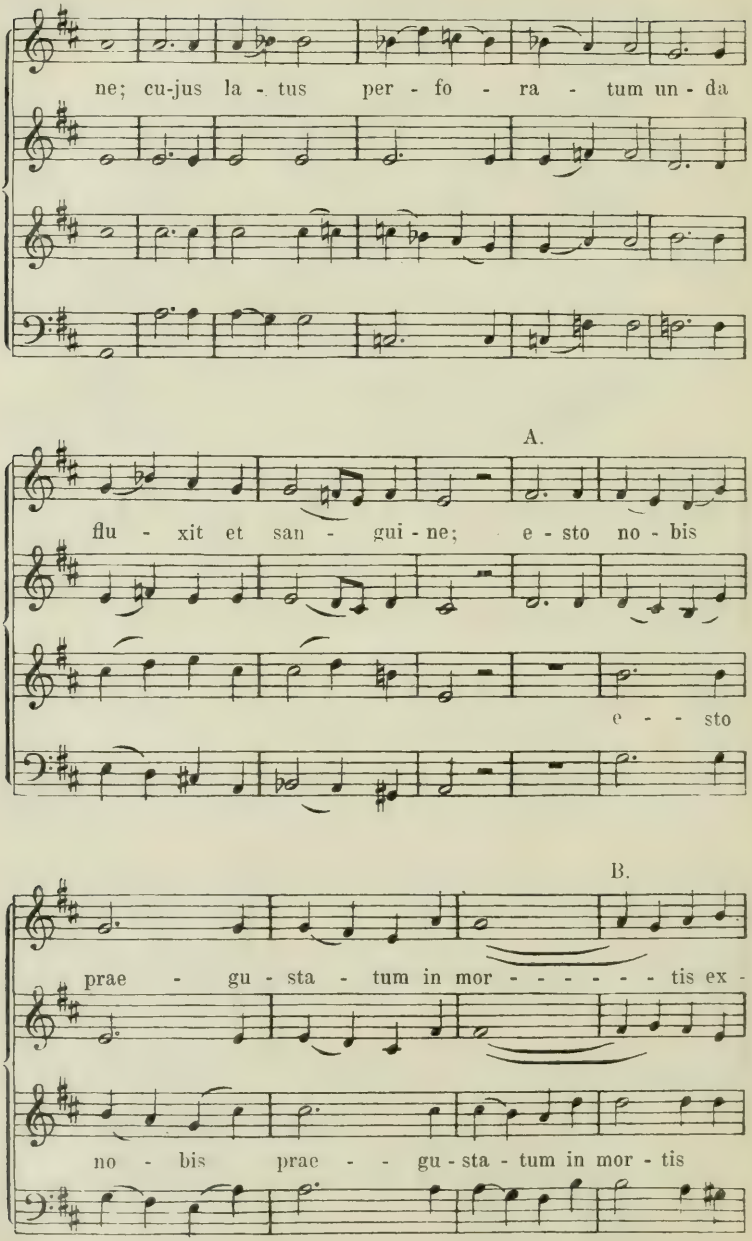
1) Hier in aller Kürze zur Orientierung, dafs die alten Oktavgattungen, oder Kirchentonarten Ausschnitte aus der C-dur-Tonleiter sind, und zwar heifst die Tonleiter von c–c jonisch, von d–d dorisch, von e–e phrygisch, f–f lydisch, g–g mixolydisch, a–a aeolisch. Diese Tonleitern bestehen aus derselben Tonfolge wie unser C-dur, es werden alle chromatischen Veränderungen vermieden, nur in der Kadenz zum Schlufs kommen sie vor. Also lautet dorisch: d, e, f, g, a, h, c, d verschieden sowohl von unserem d-moll wie auch d-dur, phrygisch e, f, g, a, h, c, d, e usw. (D. H.)

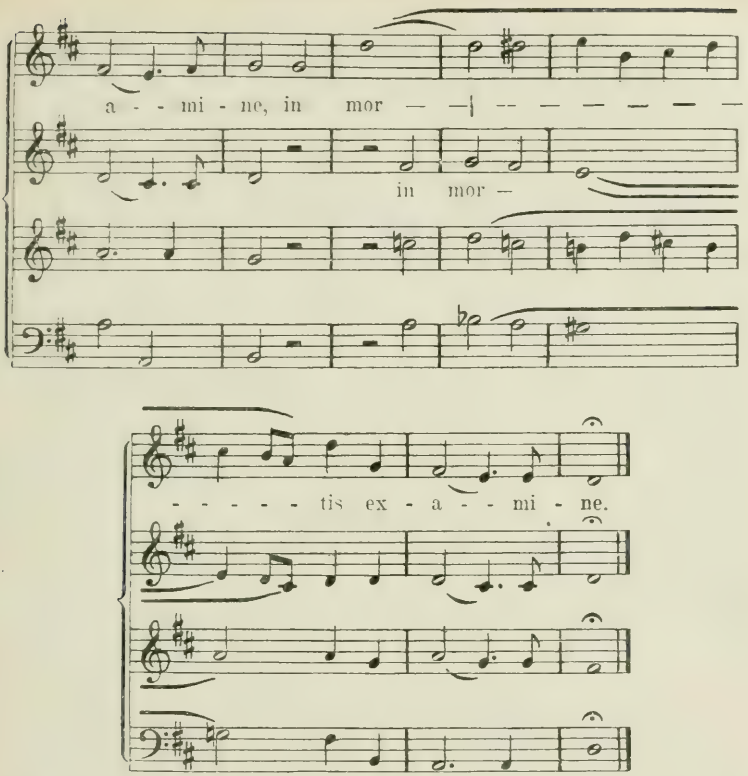
2) Melodische Übungen zu jedem Abschnitt der Harmonielehre in des Verfassers „Elementarmelodik", Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

## Ave verum corpus.

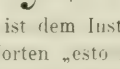
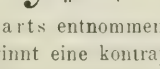
Von Mozart.




ne; cu-jus la - tus per - fo - ra - tum un - da
A.
flu - xit et san - gui - ne; e - sto no - bis
e - - sto
B.
prae - gu - sta - tum in mor - - - - - - - tis ex -
no - bis prae - - gu - sta - tum in mor - tis




Mozart hat dieses Stück mit einer Begleitung des Streich-Quartetts und der Orgel versehen, welche auch Nach-, Vor- und Zwischenspiele ausführt, aber wohl nur aus Rücksicht auf die damalige Gewohnheit katholischer Kirchenmusik und die leichtere Ausführbarkeit. Jedenfalls hat sich das Werk als reiner Vokalsatz längst bei uns eingebürgert. Doch hat das Weglassen dieser Begleitung eine kleine Änderung im 11. Takt veranlafst, wo im Original der Tenor

363.  statt wie bisher 

hat. Dies **gis** ist dem Instrumental-Bafs Mozarts entnommen.

Mit den Worten „esto nobis“ (bei A.) beginnt eine kontrapunktische (kanonische) Form, welche darin besteht, dafs die beiden Unterstimmen auf anderen Stufen der Tonleiter die beiden Oberstimmen nachahmen. Diese Nachahmung schliefst mit der ersten Note des 5. Taktes, vom Einsatz der Männerstimmen gerechnet, auf der ersten Silbe des Wortes „mortis“ (bei B.).

Was vollendete Meisterschaft durch geniale Inspiration innerhalb der Grenzen eines sehr kurzen, verhältnismäfsig leicht ausführbaren Vokalsatzes zu leisten vermag, zeigt das vorstehende Werk aus dem letzten Lebensjahre Mozarts.

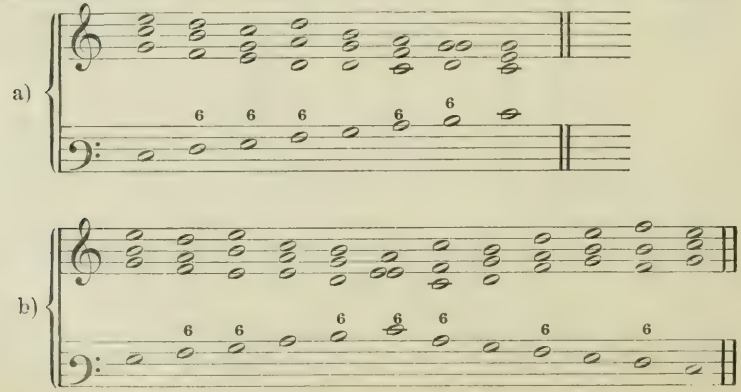
Nach Durcharbeiten der vorstehenden Aufgaben ist derjenige, welcher sich zum Komponisten ausbilden oder die Musik zum Gegenstand eines wissenschaftlichen Studiums machen will, vorbereitet, das Studium des Kontrapunkts zu beginnen. Im Verein mit der Harmonielehre bildet dieser die Schule einer gründlichen, unanfechtbaren Kompositionstechnik.

An den Kontrapunkt schliefst sich die freie Komposition, die vom Verfasser in „Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben" und „Instrumentation und Orchestersatz in 18 Aufgaben" behandelt, bei Carl Habel erschienen ist und die Kompositionslehre abschliefst. An diese reihen sich als Übergang zum wissenschaftlichen Studium der Musik des Verfassers „Partiturstudium, Modulation" und „Lexikon der musikalischen Harmonien."

Die Lehre vom Kontrapunkt in der Bearbeitung des Verfassers ist in zwei Teilen: „Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in 52 Aufgaben" und „Kontrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben" in Berlin bei Carl Habel erschienen. Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner bieten Vorbilder dieser viele Jahrhunderte der Entwickelung umfassenden Disziplin.

## Nachtrag zu Seite 85.

Im Anschlufs an die Fufsnote S. 28 ist zu bemerken, dafs der Gebrauch der Nebendreiklänge es gestattet, mehrere Sext-Akkorde hinter einander, sogar ganze Sext-Akkordreihen zu bringen. Zur Vermeidung falscher Fortschreitungen wird es in solchen Fällen notwendig, die Bafsnote des Akkordes, d. h. die Terz häufig zu verdoppeln. Sehr gebräuchlich ist ein Alternieren zwischen Grundton- und Terzverdopplung, wo dies möglich ist. Das folgende Beispiel wird das Gesagte klar machen:



# Index.


A.

Abstand der Töne im Akkord 25.
Abwärts 63, 70, 117.
— Tonleit. abw. 16, 47, 52, 81, 82.
— Chrom. Tonl. abw. 160, 162, 183.
— Enharm.Tonl. abw. 160, 162, 183.
— Sprünge 24, 72.
Aeolisch 228.
Akkord 1.
Akkordfolge, -Fortschreitung, -Verbindung 1, 11, 23, 42.
Alla, a cappella XI.
Alterierte Akkorde 199 ff.
Antizipation 99, 135, 208.
Auflösung 34, 35, 55, 57, 87, 117.
Aufwärts 65, 71.
— Tonl. aufw. 14, 33, 41, 56.
— Chrom. Tonl. aufw. 184.
— Enharm. Tonl. aufw. 158 ff.
Auslassen von Akkordnoten 10, 23, 35, 37, 46, 55.
Äufsere Stimmen 155, 205.
Ausweichung 146.

B.

Bach 71, 113, 142, 189, 192, 208, 220, 222, 228, 232.
Bargiel 228.
Beethoven 71, 190, 202, 220, 232.
Berlioz 220.
Bewegung, gerade 15, 23.
Bezifferung s. Generalbafs.
Bindung s. geb. Vorhalt u. Synkope.
Brahms 220.
Bruckner 221.

C.

Chopin 220.
Choral 92, 145, 228.
Chromatische Durchgänge u. Hülfstöne 100.
Chromatische Modulation 157, 191.

D.

Decime 2.
Diatonisch 100, 161, 188.
Dissonanz, dissonieren 34, 180, 189.
Dominant-Septimen-Akkord 35 ff., 57, 152, 178.
Dorisch 228.
Dreiklang 8, 23, 93, 178.
— Dur- (grofser) 9, 70, 148, 188.
— Moll- (kleiner) 9, 70, 188.
— tonischer 8, 18, 35, 152.
— Ober-Dominant- 9, 18, 39, 61, 150, 157, 179.
— Unter-Dominant- 9, 18, 148.
— Nebendreiklang 70 ff.
— — der zweiten Stufe 72, 79, 84. 152.
— — der erniedrigt. zweiten St. 199.
— — der dritten Stufe 81, 84.
— übermäfsiger 70, 199, 212, 214.
— verminderter 55, 70, 80, 173.
— Modulat. 181, 188.
Dreiteiliger Takt 32, 100, 116.
Duodecime 2.
Durchgang, -snoten 99 ff., 119, 193.

E.

Einklang 1, 19, 24, 63.
— vollkommener 4.

Eng 11, 21.
Enharmonik 156, 171.
— des überm. Dreiklangs 213.
— des verm. Sept.-Akk. 171.
— d. überm. Sext-Akk. 209.
Enharmonische Modulation 157, 171, 213.
Ergänzen 157.
Erk 93.

F.

Falsche Fortschreitungen 16, 45, 101.
Fortschreitung, akkordische 61, stufenweise 24, 30, 100, 154.
Freie Modulation 195.
Freiheiten, frei etc. 18, 23, 42, 51, 55, 57, 84, 133, 138, 177.
Füllstimme 205.
Fünfklang 44, 45.

G.

Ganzschlufs 39, 79, 88.
Gebundene Vorhalte 116 ff.
Gegenbewegung 18, 19, 23.
— chromatisch 192.
Generalbafs 95, 119, 221 ff.
Gleichnamige Tonarten 35, 147.
Grenzen der Stimmen 22.
Grundakkord 34, 37, 171.
— d. überm. Sext-Akk. 207.
Grundton 1, 89, 147.

H.

Händel 71, 189.
Halbton 2.
— grofser und kleiner 3.
Harmoniefrei, -fremd 99 ff., 187, 191, 219.
Harmoniegang, s. Sequenz.
Hauptmann, Moritz 32.
Haydn 63, 71.
Hilfsnote 100.

I.

Intervall 1.
Intervalle (Umkehrung der) 6.

J.

Jonisch 228.

K.

Kadenz 19, 31, 38, 73, 79, 86, 100, 163, 174, 185, 200, 202, 213.
Kirchenschlufs 40.
Kirchentonarten 39, 228.
Konsonanz 8, 35.
Kontrapunkt 145, 190, 232.
Kreuzung 162.

L.

Lagenwechsel 12.
Leitakkord 36.
Leitereigen 188, 199, 212.
Leiterfremd 199.
Leitton 36, 55, 84, 119.
Liszt 190, 192, 219, 232.
Lotti 189.
Lydisch 228.

M.

Mafs, dreiteiliges, s. dreiteil. Takt.
Melodie 39, 59, 79, 86, 191.
Mendelssohn 142, 189, 220
Meyerbeer 141.
Mischakkord 199, 212.
Mittelstimmen 24, 36, 58, 67, 123.
Mixolydisch 228.
Modulation 146 ff.
Modulationssatz 162, 175.
Modus der Sequenz 161.
Motiv der Sequenz 159.
Mozart 71, 178, 189, 192, 206, 209, 216, 219, 229, 232.
Musikwissenschaft XI, 32, 192.

N.

Neapolitanischer Sext-Akkord 200.
Nebenakkord 55, 70.
Neben Nonen-Akkord 189.
Neben-Septimen-Akkord 85, 179, 186.
— der Sekunde 85, 151, 184.

None 2, 4, 6, 62 f.
Nonen-Akkord 45, 61, 95.
— grofser 163, 164.
— kleiner 165.
— grofser u. kleiner 180.
— Neben- 189.

**O.**

Ober-Dominante 9, 39, 75.
Oberstimmen 10, 12, 24, 36.
Oktave, reine 1, 4, 6.
—, überm. 4.
Oktaven, falsche od. Parallel- 15, 16, 23.
—, verdeckte 24, 46.
Oktavlage 10, 39.
Orgelpunkt 217 ff.

**P.**

Palestrina 232.
Parallelismus 193.
Partiturstudium 192, 199, 232.
Pausen 219.
Phrygisch 228.
Phrygischer Schlufs 40 Anm.
Plagalschlufs 40 Anm.
Prime 1 ff.
— überm. 4.

**Q.**

Quarte 1 ff.
— reine 3, 4, 6.
— übermäfsige 3, 4, 6.
— verminderte 4 ff., 214.
Quartenzirkel 5, 112, 157.
Quart-Quint-Akkord 132.
Quart-Sext-Akkord 29, 42, 50, 55, 56, 63, 77, 80, 87, 94, 153, 185, 187.
— Trug-Fortschreitung 201.
Querstand 154 f.
Quinte 1, 6, 8, 9, 12.
— reine 3, 4.
— verminderte 3, 4.
— übermäfsige 3, 4.
Quinten, falsche, Parallel- 15, 16, 45.
— verdeckte 23, 46.
— verschiedene 51, 65, 66.
Quinte (Verdoppeln d.) 10, 42.
— (Auslassen d.) 10, 23, 65.
Quintlage 11, 39.
Quint-Sext-Akkord 36, 50, 94.
— übermäfs. 205 f.
Quintenzirkel 5, 152, 157.

**R.**

Rameau, Einleit. 222.
Relativ gute und schiechte Taktteile 30, 32, 100, 116
Rhythmik 42, 105.
Rückwärts führend 100.

**S.**

Sangbar 13, 155.
Scarlatti 200.
Schein-Akkord 142.
Schein-Modulation 219.
Schlufs 26.
Schlufsformel s. Kadenz.
Schubert 71, 216.
Schumann 220.
Sekunde 1.
— kleine 2, 3, 4.
— grofse 2, 3, 4.
— übermäfsige 4, 7, 25.
Sekund-Akkord 37, 50, 94.
Septime 1, 6, 119, 129.
— kleine 2 ff.
— grofse 2 ff.
— verminderte 2 ff.
Septimen-Akkord 35, 94.
— kleiner 49, 61, 164, 180, 185.
— verminderter 49, 55, 61, 166, 171, 181, 191.
— alterierter 216.
— s. Dominant-, Neben-.
Sequenz 158 ff., 183, 186.
Sexte 1.
— kleine 3, 4, 5, 7.
— grofse 3, 4, 5.
— überm. 4, 5.
Sext-Akkord 27, 53, 55, 77, 81, 94, 153, 191, 214, 232.

Sext-Akkord, übermäfsiger 156, 199, 205 ff., 214.
—, neapolitanischer 200.
Sprung 11, 12, 20, 47, 59
Stimmführung 10, 11, 12, 20, 22, 23, 26, 47, 56, 58, 62, 63, 80, 84, 105, 118, 155, 188, 204.
Strenger oder reiner Satz 232.
Synkope 124.

T.

Terz 1, 10, 45, 62, 94.
— grofse 2, 3, 4, 10.
— kleine 2, 3, 4.
— Verdopplung 10, 27, 46, 62.
— Auslassen d. 65.
Terz-Decimen-Akkord 131, 190.
Terzenweise fortschr. Bafs 71, 73.
Terzlage 11, 39.
Terz-Quart-Akkord 37, 50, 94.
— übermäfsiger 205 ff.
Ton, gemeinschaftlicher 11, 12, 72, 152 f., 177.
Tonal s. leitereigen.
Tonart 8, 84, 146, 147.
Tongeschlecht 147 ff., 161.
Tonleiter 14, 23, 40, 47, 51, 56, 82, 127.
Tonwiederholung 28, 33, 41, 44.
Tritonus 25.
Trug-Fortschreitung 177, 206, 209, 213.
Trug-Schlufs 180.

U.

Übergang 146.
Umfang der Stimmen 22, 162.
Umkehrung 26, 36, 46, 72, 77, 95.
Undecime 2.
Undecimen-Akkord 131, 190.
Unter-Dominante 9, 40, 71, 79, 80, 149.
Unterstimmen 25, 132.
Unvollkommener Ganzschlufs 40.

V.

Verdoppelung 10, 37.
Versetzung 10.
Versetzungszeichen 95, 146, 221
Vertreter (der Dominanten) 78, 86, 146, 148, 173, 179, 200.
Verwandt 24, 77, 149, 152.
Verzögerte Auflösung 127, 130.
Vieldeutigkeit der Akkorde 216.
Vierklang 35.
Vierstimmig 10.
Volkslied 92, 145, 227.
Vollklang 118.
Vollkommener Ganzschlufs 38, 39.
Vorbereitung 86, 117, 132.
Vorhalt 99, 116 ff., 190, 212.
Vorhaltsakkorde 131, Trugfortschr. ders. 187, 214.

W.

Wagner 179, 180, 188, 209, 214, 216, 220, 234.
Wechseldominante 181 ff.
Wechselnote 99.
— uneigentliche 112 f.
— eigentliche 137.
Weite Harmonie 21, 24.
Wohlklingend 68.

Z.

Zusammenhang 137.

Druck von G. Bernstein in Berlin.

Arthur R. Plettner.

# Der strenge Satz

in der

## musikalischen Kompositionslehre

in

## zweiundfünfzig Aufgaben

mit zahlreichen in den Text gedruckten

Muster-, Übungs- und Erläuterungs-Beispielen

sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten,

den

## Privat- und Selbstunterricht

**systematisch-methodisch dargestellt**

von

**Prof. Ludwig Bussler.**

**Zweite erweiterte Auflage,**

revidiert und mit erläuternden Anmerkungen versehen

von

Dr. **Hugo Leichtentritt.**

**Berlin SW. 1905.**
CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG.
33. Wilhelm-Straße 33.

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Übungsbeispiele ist nicht gestattet.

# Vorwort des Herausgebers.

Bei der Neuherausgabe von Bußlers „Strenger Satz“ habe ich die gleichen Grundsätze befolgt, über die ich mich gelegentlich der Neuherausgabe von Bußlers Harmonielehre (5. Auflage) schon ausgesprochen habe. Auch hier blieb die Methode Bußlers gewahrt, obschon ich mich nicht zu allem durchaus zustimmend verhalte. Im Text selbst ist wenig geändert worden. Eine beträchtliche Anzahl erläuternder Fußnoten habe ich hinzugefügt. Die Musterbeispiele sind sorgsam überarbeitet, etliche ganz neu eingelegt worden. Hinzugefügt habe ich den Anhang, in dem ich auf einschlägige Beispiele aus der neueren Literatur, die von Bußler nicht genügend berücksichtigt war, hingewiesen habe: außerdem ist dort eine Anzahl Choralbearbeitungen im strengen Satz hinzugefügt worden, um dem Schüler die praktische Verwendbarkeit des durchgearbeiteten Stoffes noch deutlicher vor Augen zu führen, und schließlich sind im Anhang noch einige Bemerkungen über die Kirchentonarten zu finden. Ich bin mir vollkommen bewußt, daß Bußler das schwierige Gebiet der Kirchentonarten durchaus unzulänglich beleuchtet hat. Eine befriedigende Darstellung des Gegenstandes ist jedoch nur in einem Spezialwerk vorwiegend wissenschaftlicher Art möglich: sie geht über den Rahmen eines für Anfänger bestimmten Lehrbuchs hinaus, ist überhaupt nur für schon erheblich kundige und vorgebildete Leser verständlich. Ich stand also vor der Frage, ob ich die Behandlung der Kirchentonarten vollständig übergehen sollte, oder mich begnügen sollte mit einer sehr lückenhaften Darstellung des Gegenstandes. Nun bin ich der Ansicht, daß es für Lehrzwecke nicht unumgänglich notwendig ist, sich mit den alten Tonarten abzugeben. Auch an Aufgaben, die in unserem Dur und Moll abgefaßt sind, kann man lernen, die einzelnen Stimmen schön zu gutem Zusammenklang zu führen — darauf läuft die ganze Lehre vom Kontrapunkt hinaus. Der Lehrer, der sich mit leichter erreichbarem begnügen will, kann vieles auf die alten Tonarten bezügliche in diesem Werke überschlagen und den Schüler anweisen, seine

cantus firmi vorwiegend in Dur und Moll anzufertigen. Die gegebenen Regeln gelten auch für Dur und Moll in vollem Umfang. Andererseits aber bin ich der Meinung, daß das Studium der Kirchentonarten zur Bereicherung der harmonischen Mittel ungemein viel beitragen kann, den Schüler auf eine Menge charaktervoller Akkordverbindungen hinweist, an die er sonst vielleicht niemals gedacht hätte. Es ist also schließlich besser, daß er über einen so wichtigen Gegenstand wenigstens einiges, wenn auch unzulängliches erfahre, als gar nichts. Ist das Interesse des strebsamen Schülers einmal wachgerufen, so wird er sich später vielleicht zu weiteren Studien entschließen, und ich habe mich bemüht, in Fußnoten und im Anhang kurze Fingerzeige zu geben, die dem Wißbegierigen die Richtung wenigstens im allgemeinen weisen sollen. Auch der Abschnitt über Verwendung der Kirchentonarten im 19. Jahrhundert ist durch Belege aus der neueren Literatur ergänzt worden. Es ist so wenigstens erreicht, daß der Schüler nicht glaube, das wenige, das er über die Kirchentonarten im vorliegenden Buche erfährt, sei nun auch alles, was darüber zu sagen sei. Es ist in den letzten Jahren mehrfach die Frage aufgeworfen worden, ob der strenge Satz überhaupt noch zeitgemäß sei. Sein Regelwesen gründet sich nicht auf die heutige Praxis, sondern auf die des 16. und 17. Jahrhunderts. Es fehlt uns heute aber an einem Lehrsystem, das, der modernen lebendigen Praxis entsprungen, direkt in diese einführt, wie es das System des strengen Satzes etwa im 17. Jahrhundert tat. Mehrere sehr anerkennenswerte Versuche sind eben noch nicht über das Versuchen in dieser oder jener Richtung gelangt und haben allgemeine Giltigkeit noch nicht errungen, noch viel weniger sind sie so ausgebaut, daß sie für den Unterricht von Anfängern allgemein brauchbar sind. Es gibt noch immer keine bessere Schule für den angehenden Komponisten, als sie der strenge Satz bietet. Der Sinn für das Führen der einzelnen Stimmen wird durch ihn in einer anders kaum zu erreichenden Weise gebildet: die Hand wird fest und sicher durch das systematische Aufsuchen, Erkennen und Überwinden der Schwierigkeiten, die koncentrierte Aufmerksamkeit, die hier verlangt wird. Wer es ernst mit seiner Kunst nimmt, wird sich durch die anscheinend so trockene Disziplin nicht abschrecken lassen, wird sich nicht scheuen, eine Zeitlang mühselig durch dürren Sand zu schreiten. Daß diese Bearbeitung solchen strebsamen in erhöhtem Maße zunutze kommen möge, ist mein Wunsch und mein Ziel gewesen.

Berlin, im November 1904.

**Dr. Hugo Leichtentritt.**

# Inhaltsverzeichnis.


Seite

Vorwort . . . . . III
Einleitung . . . . . XI

## Der strenge Satz.

### I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

#### A. Der einstimmige strenge Satz.

§ 1. Die Oktavgattungen . . . . . 1
§ 2. Die Kirchentonarten . . . . . 2
§ 3. Metrik des einstimmigen strengen Satzes . . . . . 3
§ 4. Herstellung des einstimmigen strengen Satzes . . . . . 4

Erste Aufgabe . . . . . 7

#### B. Der zweistimmige strenge Satz.

§ 5. . . . . 10
§ 6. Erste Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Note gegen Note. Konsonanz und Dissonanz . . . . . 11
§ 7. Tonische Regeln des Kontrapunkts Note gegen Note . . . . 13

Zweite Aufgabe . . . . . 16

§ 8. Zweite Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Zwei Noten gegen eine . . . . . 18

Dritte Aufgabe . . . . . 22

§ 9. Dritte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Drei Noten gegen eine . . . . . 22

Seite

Vierte Aufgabe . . . . . 27

§ 10. Vierte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine . . . . . 27

Fünfte Aufgabe . . . . . 29

§ 11. Fünfte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Kontrapunkt. „Gebundener Kontrapunkt." Vorhalte . . . . . 32

Sechste Aufgabe . . . . . 34

§ 12. Sechste Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Gemischter Kontrapunkt . . . . . 37

Siebente Aufgabe . . . . . 38

## C. Der dreistimmige strenge Satz.

§ 13. . . . . 39

Achte Aufgabe . . . . . 41

Neunte Aufgabe . . . . . 42

Zehnte Aufgabe . . . . . 42

Elfte Aufgabe . . . . . 43

Zwölfte Aufgabe . . . . . 45

§ 14. Bindungen im dreistimmigen Satz . . . . . 47

Dreizehnte Aufgabe . . . . . 48

§ 15. Gemischter dreistimmiger Satz . . . . . 50

Vierzehnte Aufgabe . . . . . 50

## D. Der vierstimmige strenge Satz.

§ 16. . . . . 53

Fünfzehnte Aufgabe . . . . . 55

Sechzehnte Aufgabe . . . . . 56

Siebzehnte Aufgabe . . . . . 57

Achtzehnte Aufgabe . . . . . 58

Neunzehnte Aufgabe . . . . . 59

Zwanzigste Aufgabe . . . . . 60

Seite

Einundzwanzigste Aufgabe . . . . . 61

§ 17. Freiheiten im strengen Satz . . . . . 63
§ 18. Subtilitäten des strengen Satzes . . . . . 74
§ 19. Die alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch . . . . . 76

## II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

### A. Die selbständige Imitation.

§ 20. . . . . 83
§ 21. Die zweistimmige Nachahmung . . . . . 84

Zweiundzwanzigste Aufgabe 1) . . . . . 86

§ 22. Tonale Imitation . . . . . 88

Zweiundzwanzigste Aufgabe 2) . . . . . 90

§ 23. Die dreistimmige Imitation . . . . . 92

Dreiundzwanzigste Aufgabe . . . . . 93

§ 24. Die vierstimmige Imitation . . . . . 95

Vierundzwanzigste Aufgabe . . . . . 95

§ 25. Besondere Arten der Imitation . . . . . 97

Fünfundzwanzigste Aufgabe . . . . . 103

§ 26. Freiheiten der Imitation . . . . . 103

Sechsundzwanzigste Aufgabe . . . . . 105

§ 27. Künsteleien der Imitation . . . . . 105

### B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

§ 28. . . . . 107
§ 29. Über die Art die Kadenzen zu vermeiden . . . . . 109
§ 30. Die Art, die Stimmen fortzuschicken . . . . . 111
§ 31. Orgelpunkt . . . . . 112
§ 32. Zweistimmige Imitation zum Choral . . . . . 113

Siebenundzwanzigste Aufgabe . . . . . 113

§ 33. Dreistimmige Imitation zum Choral . . . . . 115

Seite

Achtundzwanzigste Aufgabe . . . . . 115

§ 34. Vierstimmige Imitation zum Choral . . . . . 119

Neunundzwanzigste Aufgabe . . . . . 119

## III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

§ 35. Die zweistimmige Fuge . . . . . 127

Dreißigste Aufgabe . . . . . 131

§ 36. Die dreistimmige Fuge im strengen Satz . . . . . 135

Einunddreißigste Aufgabe . . . . . 142

§ 37. Die vierstimmige Fuge im strengen Satz . . . . . 142

Zweiunddreißigste Aufgabe . . . . . 142

## IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkte im strengen Satz.

### A. Die umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

§ 38. Der doppelte Kontrapunkt der Oktave . . . . . 147

Dreiunddreißigste Aufgabe . . . . . 149

§ 39. Der dreifache Kontrapunkt der Oktave . . . . . 152

Vierunddreißigste Aufgabe . . . . . 155

§ 40. Der vierfache Kontrapunkt der Oktave . . . . . 158

Fünfunddreißigste Aufgabe . . . . . 159

§ 41. Die doppelten Kontrapunkte in anderen Intervallen als der Oktave . . . . . 160

Sechsunddreißigste Aufgabe . . . . . 161

### B. Der doppelte und mehrfache Kontrapunkt in der Fuge.

§ 42. Der doppelte Kontrapunkt der Oktave in der einfachen Fuge 165

Siebenunddreißigste Aufgabe . . . . . 166

Seite

§ 43. Die doppelten Kontrapunkte anderer Intervalle als der Oktave 166
§ 44. Die Doppelfuge . . . . . 166
§ 45. Die zweistimmige Doppelfuge . . . . . 166

Achtunddreißigste Aufgabe . . . . . 167

§ 46. Die dreistimmige Doppelfuge . . . . . 169

Neununddreißigste Aufgabe . . . . . 171

§ 47. Die vierstimmige Doppelfuge . . . . . 174

Vierzigste Aufgabe . . . . . 174

§ 48. Anwendung des dreifachen Kontrapunkts in der Fuge. Dreifache-Tripel-Fuge . . . . . 178

Einundvierzigste Aufgabe . . . . . 179

§ 49. Anwendung des vierfachen Kontrapunkts in der Fuge. Vierfache-Quadrupel-Fuge . . . . . 185

Zweiundvierzigste Aufgabe . . . . . 187

## C. Die Lehre vom Kanon im strengen Satz.

§ 50. Kanon . . . . . 192
§ 51. Der Gesellschaftskanon . . . . . 192

### Der zweistimmige Kanon im strengen Satz.

§ 52. Der zweistimmige Kanon im einfachen Kontrapunkt. Abbrechender Kanon. Unendlicher Kanon . . . . . 193

Dreiundvierzigste Aufgabe . . . . . 194

Vierundvierzigste Aufgabe . . . . . 198

§ 53. Der zweistimmige unendliche Kanon im doppelten Kontrapunkt 198

Fünfundvierzigste Aufgabe . . . . . 199

### Der dreistimmige Kanon im strengen Satz.

§ 54. Der dreistimmige Kanon im einfachen Kontrapunkt . . . 202

Sechsundvierzigste Aufgabe . . . . . 204

§ 55. Der doppelte Kontrapunkt im dreistimmigen Kanon . . . 207
§ 56. Der dreistimmige Kanon im dreifachen Kontrapunkt in drei Abschnitten . . . . . 207

Siebenundvierzigste Aufgabe . . . . . 208

Der vierstimmige Kanon im strengen Satz.

Seite

§ 57. Der Doppelkanon . . . . . 208

Achtundvierzigste Aufgabe . . . . . 212

§ 58. Der freie Kanon . . . . . 212

Neunundvierzigste Aufgabe . . . . . 214

§ 59. Mehrstimmige und mehrchörige Kanons . . . . . 215

§ 60. Über künstliche Kanons . . . . . 216

§ 61. Die Engführung in der Fuge . . . . . 218

Fünfzigste Aufgabe . . . . . 221

Einundfünfzigste Aufgabe . . . . . 221

Zweiundfünfzigste Aufgabe . . . . . 221

§ 62. Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Kontrapunkten . . . . . 222

Anhang . . . . . 228

Index . . . . . 245

# Einleitung.

1. Der strenge Satz ist ein System von Regeln, das auf dem Prinzip der Sangbarkeit der Stimmen beruht. Seine Stellung in der Kompositionslehre bringt es mit sich, daß er den Gebrauch der Gesangschlüssel (Cschlüssel) einführt und übt, und dadurch die Grundlage der Partiturkenntnis wird. Der strenge Satz setzt die praktische Harmonielehre voraus, sofern diese jeder praktischen Musikbildung zum Abschluß dienen muß; an sich aber ist er von derselben unabhängig, eine historisch ältere, selbständige Disziplin, auf welcher die akademische Bildung in der Musik beruht.

2. Der strenge Satz ist nicht zu verwechseln mit dem reinen Satz. Unter reinem Satz versteht man jede, auf einem als giltig anerkannten System von Regeln beruhende Satzweise. Die Bezeichnung „strenger Satz“ beschränkt sich aber auf die eine, hier zur Darstellung gelangende.

3. Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich, den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat dies seinen Grund in der pädagogischen Notwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, um sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können.

4. Weit entfernt, der Phantasie schädlich zu sein, ist die straffe Zucht dieser Lehre grade vorzugsweise geeignet, sie zu umfassenderen Leistungen vorzubilden. Gefährlich aber für die Phantasie, und in den meisten Fällen verderblich, ist das Vermischen der Disziplinen, das Hinundherspringen von einem Lehrgegenstand zum andern, zugunsten einer spielenden und tändelnden Unterrichtsweise.

5. Durch die harmonische Beschränkung, sowie den Gebrauch der Kirchentonarten, fallen die Bedingungen des strengen Satzes mit denen des ersten polyphonen Kunststils zusammen, welcher im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert seine Vollendung erreichte, und für die Gegenwart besonders durch die Werke des Palestrina und Lasso vertreten wird. Dadurch gewinnt die Lehre den Vorteil, unter gewissen pädagogischen Beschränkungen, auf diese Werke als Muster hinweisen zu können.

6. Die Dauer des Kursus wird durch den Fleiß und die Arbeitskraft des Schülers bestimmt. Beim Klassenunterricht beschränkt sich der Lehrer auf den Vortrag, die gemeinschaftliche Arbeit an der Tafel und die Durchsicht — Korrektur — der Arbeiten.

Anmerkung. Unter den Schriftstellern des strengen Satzes als Kunststil ist Zarlino († 1590 zu Venedig) so sehr der hervorragendste, daß man unbedenklich aussprechen kann: Wer über jedes Kapitel der „istituzioni harmoniche“ desselben Auskunft geben kann, hat des Wesen dieses Kunststils vollkommen erfaßt. Um die Methode erwarb sich Fux[1]) († 1733 zu Wien) die größten Verdienste.[2])

In der deutschen musikalischen Literatur bildet der Mangel einer Übersetzung des Zarlino eine empfindliche Lücke.

[1]) Sein Lehrbuch des Kontrapunkts: Gradus ad Parnassum bildete mehr als $1^1/_2$ Jahrhunderte die Grundlage des Unterrichts, und noch jetzt sind die von ihm aufgestellten cantus firmi an Brauchbarkeit nicht übertroffen worden. Wichtige Lehrbücher des strengen Satzes sind außerdem der Saggio fondamentale di contrappunto des Padre Martini, Bologna 1774/75 und das Werk von dessen Schüler Paolucci: Arte pratica dell Contrappunto. Wer über die alte Praxis aus erster Hand informiert sein will, der sehe sich die Kontrapunktlehre an, die als letzter Band zu der Gesamtausgabe von J. P. Sweelincks Werken erschienen ist. (Hersg. v. H. Gehrmann in der Ausg. der Gesellsch. f. nord-niederländische Musikgeschichte, Amsterdam.) D. H.

[2]) Für diejenigen Lehrer und Schüler, die es vorziehen, über gegebene cantus firmi zu arbeiten, anstatt jedesmal über neuerfundene Themata folgen im Anhang S. 244 einige der altbewährten C. f. von Fux. Die in den Musterbeispielen gegebenen Themata können ebenfalls anderen Bearbeitungen zugrunde gelegt werden.

# Der strenge Satz.

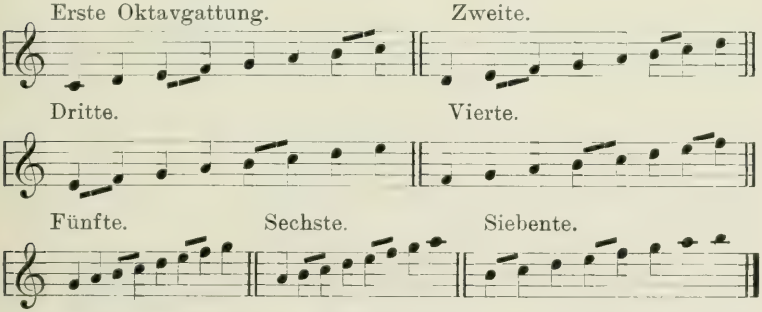
## I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

### A. Der einstimmige strenge Satz.

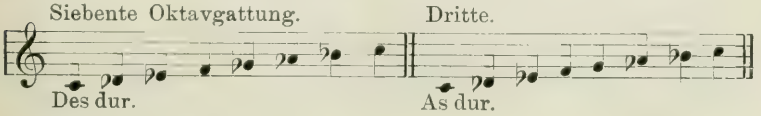
§ 1.

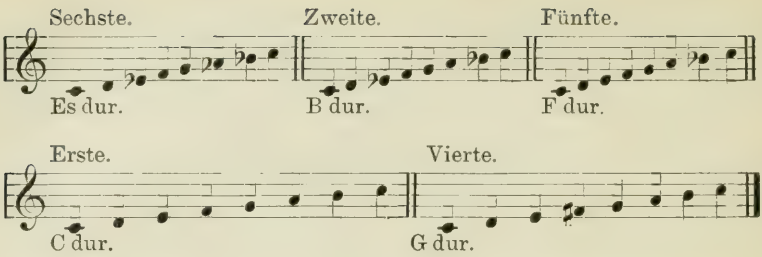
**Die Oktavgattungen.**

Verfolgt man die Durtonleiter von jeder Stufe eine Oktave hindurch nach oben, so erhält man sieben Oktavgattungen, in welchen die Lage der beiden halben Töne verschieden ist.




Man erhält dieselben Oktavgattungen in anderer Reihenfolge, wenn man die beiden Endpunkte einer Oktave festhält, und die zwischenliegenden Töne nach der Reihenfolge der Tonarten des Quinten- oder Quartenzirkels verändert. Die Oktave c—c z. B. findet sich im Quintenzirkel von Des dur bis G dur. Hiernach ergeben sich die Oktavgattungen:






**Bilde in sämtlichen Tonarten die sieben Oktavgattungen.**

**Desgleichen innerhalb jeder Oktave** von Stammtönen oder einfachen Kreuz- und Be-Tönen, (die sich in Stammnoten oder einfachen Kreuz- und Be-Noten schreiben läßt).

## § 2.

### Die Kirchentonarten.

Die Oktavgattungen, sofern sie als Grundlage zu musikalischen Kompositionen dienen, bilden die „alten" Tonarten. Diese werden Kirchentonarten genannt, weil sie durch die katholische Kirchenmusik zu einem vollkommenen System ausgebildet worden sind, welches einen besonderen musikalischen Kunststil geschaffen hat.

Als Tonarten erhalten die Oktavgattungen gewisse modulatorische (tonische) Gesetze, welche sich hauptsächlich auf den Anfang und den Schluß beziehen.

Ausgeschlossen von der Tonartbildung werden diejenigen Oktavgattungen, welche nicht alle vier reinen Intervalle enthalten: die vierte Oktavgattung wegen der übermäßigen Quarte, die siebente wegen der verminderten Quinte.

Es bleiben uns also fünf Kirchentonarten, die entweder, wie oben die Oktavgattungen § 1, nach ihrem Verhältnis zur Durtonleiter gezählt werden als erste, zweite, dritte, fünfte, sechste Tonart, oder mit ihren, der mittelalterlichen Musiklehre entlehnten Namen benannt werden: [1])

[1]) Die griechischen Benennungen dieser Tonarten führen auf die alte griechische Musiktheorie zurück. Im Mittelalter wurden jedoch die Namen der griechischen Tonarten aus Unkenntnis miteinander verwechselt, und so kommt es, daß phrygisch, dorisch usw. in der grie-

die erste als ionische Tonart.
die zweite als dorische Tonart,
die dritte als phrygische Tonart,
die fünfte als mixolydische Tonart,
die sechste als äolische Tonart.

Auch die hier von der Tonartbildung ausgeschlossenen Oktavgattungen werden als Tonarten benannt, und zwar
die vierte als lydische,
die siebente als hypophrygische.

Bei Bezeichnung dieser Tonarten pflegt man die Vorzeichnung durch Nennung der entsprechenden Durtonart anzugeben, und dann die Ziffer der Oktavgattung oder den altgriechischen Namen der Tonart folgen zu lassen. So sagt man z. B. C dur: sechste Tonart oder C dur: äolisch, und bezeichnet damit: a, h, c, d, e, f, g, a: Fis dur: dritte Tonart oder Fis dur: phrygisch, gleich: ais, h, cis, dis, eis, fis, gis, ais.

**Bilde A dur dorisch**
**Es dur mixolydisch**
**As dur phrygisch**
**H dur ionisch**
**E dur äolisch**
**Fis dur mixolydisch**
**Des dur dorisch**
**G dur lydisch u. dgl. m.**

**Mit welchen Tönen beginnen die 5 gebräuchlichen alten Tonarten bei jeder Vorzeichnung, von 1—7 Been, 1—7 Kreuzen?**

## § 3.

### Metrik des einstimmigen strengen Satzes.

Die Grundlage der Metrik im einstimmigen strengen Satze bildet eine vollkommen gleichsilbige Deklamation, in welcher Hebung und Senkung nur durch Steigen und Fallen der Stimme geschieht. Der Takt trägt also zu dieser musikalischen Deklamation nicht bei.

---

chischen Musik etwas ganz anderes bedeuten, wie in der mittelalterlichen. Die mittelalterlichen Namen sind hier beibehalten, da sie sich allgemein eingebürgert haben. (D. H.)

Die auf dem Tanzschritt beruhende zweiteilige Periodisierung, — Einteilung der Melodie in zweitaktige, viertaktige, achttaktige usw. Abschnitte fällt hier gänzlich weg.

Auch die harmonische Korrespondenz von Teilen der Melodie durch Halbschlüsse, unvollkommene Ganzschlüsse usw. ist ausgeschlossen.

Jede Melodie ist demnach in sich einfach und ungeteilt: eine Folge gesungener Silben von gleichem Wert.

Es ist daher für strenge kontrapunktische Bearbeitung auch eine gar nicht rhythmisch gegliederte Melodie von etwa 13 oder 15 Takten sehr brauchbar.

## § 4.

### Herstellung des einstimmigen strengen Satzes.

Hier folgen die tonischen Regeln des einstimmigen Satzes:

**1.** Der erste Ton ist der Grundton oder die (reine) Quinte der Tonart.

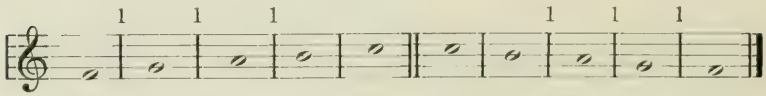
**2.** Verminderte und übermäßige Intervalle sind in der Melodie ausgeschlossen. Übermäßige Quartenschritte oder verminderte Quintenschritte dürfen also nicht vorkommen.

**3.** Sprünge abwärts dürfen nicht größer sein, als die reine Quinte; Sprünge aufwärts nicht größer als die kleine Sexte. Die Oktave aufwärts ist ausnahmsweise gestattet.

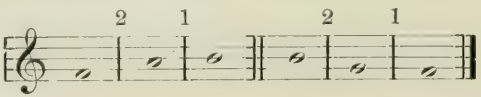
**4.** Veränderungen der diatonischen Tonstufen sind nicht gestattet. Chromatische Zeichen (♯, ♭, ♮ usw.) sind also unzulässig.

**5.** Der Tritonus (Dreiton), d. h. die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung ist verboten.

Also falsch:




Als Tritonus ist auch die Fortschreitung einer großen Terz und eines ganzen Tones in gleicher Richtung

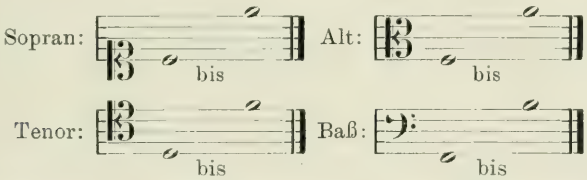


verboten und umgekehrt die eines ganzen Tones und einer großen Terz in gleicher Richtung.

Andere Fortschreitungen, die den Tritonus enthalten, sind schon durch 2. 3. 4. ausgeschlossen.

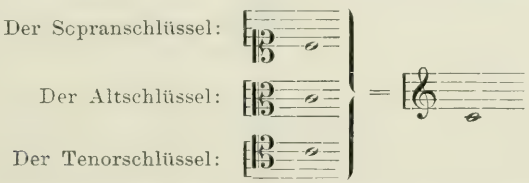
**6.** Tonwiederholung und Pausen sind untersagt.

**7.** Der Umfang einer Melodie darf eine Oktave nicht überschreiten, und hält sich im Liniensystem der vorgezeichneten Schlüssel;[1]) für den

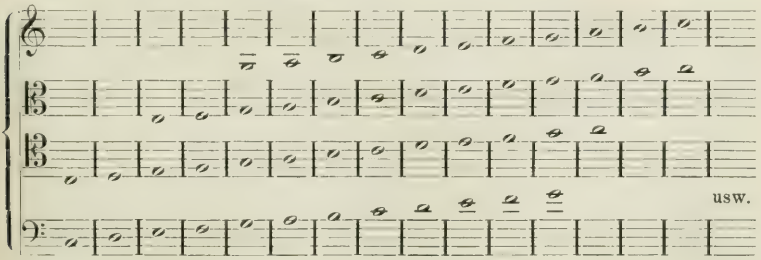



(Diese Angaben gelten nur vorläufig. In der praktischen Komposition bindet man sich nicht an einen so geringen Umfang der Stimmen, besonders nach der Höhe zu wird jetzt mehr verlangt.) (D. H.)

[1]) Es werden gegenwärtig noch drei verschiedene Schlüssel gebraucht, deren Stellung jedesmal das mittlere c bezeichet, nämlich:



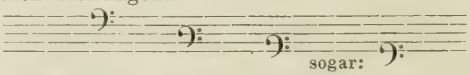

Die folgende Tabelle wird das Verhältnis der Schlüssel zu dem Violin- oder G-Schlüssel klar machen. Die übereinanderstehenden Noten bezeichnen immer den gleichen Ton.



**8.** Die beiden letzten Töne bilden die **Kadenz.** Die Kadenz geht entweder abwärts von der Sekunde in den Grundton oder aufwärts von der Septime in den Grundton der Tonart.

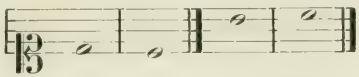
Es wird also immer in Hinsicht auf den Violinschlüssel im Sopranschlüssel eine Terz tiefer gelesen, im Altschlüssel eine Septime nach unten, oder bequemer, einen Ton nach oben in die tiefere Oktave transponiert, im Altschlüssel eine Note nach unten, bequemer einen Ton nach unten in die tiefere Oktave transponiert. Zwei Töne, die im Alt- und Tenorschlüssel gleich notiert sind, klingen als Terz. Es ist notwendig, daß der Schüler im Lesen dieser Schlüssel sehr gewandt wird, da sie in fast allen Vokalpartituren, zumal den älteren vorkommen, und sich auch in vielen Instrumentalpartituren finden. So notiert man z. B. immer die Bratsche im Altschlüssel, das Cello und Fagott in den höheren Lagen und die Tenorposaune im Tenorschlüssel. Zur Übung im Lesen der Schlüssel sei empfohlen die Partiturausgabe von J. S. Bachs vierstimmigen Chorälen von Woldemar Bargiel, (Bote & Bock, Berlin), in einzelnen Heften wohlfeil erhältlich. Danach nehme man die Bachschen Motetten (Edition Peters) vor, die schon erheblich schwieriger zu lesen und spielen sind. Leichter sind Streichquartettpartituren, da in diesen sich nur ein ungewohnter Schlüssel, der Altschlüssel, findet. Der Gebrauch dieser Schlüssel geht viele Jahrhunderte zurück. Man stellte sie auf, um den Gebrauch von vielen Hilfslinien über oder unter den fünf Linien zu vermeiden, wozu wir z. B. beim Notieren von tiefen Altpartien im G-Schlüssel genötigt sind. Bis in das 18. Jahrhundert hinein, war außer den genannten Schlüsseln noch eine zweite Gruppe von C-Schlüsseln im Gebrauch, die sogenannten „chiavette" (kleinen Schlüsseln) zum Unterschied von den „chiave" (den gewöhnlichen Schlüsseln). Sie finden sich auf der zweiten Linie von unten als Mezzosopran-Schlüssel und auf der ersten Linie von oben als Bariton-Schlüssel.

Auch der Baß oder F-Schlüssel kann auf verschiedenen Linien stehen; er bezeichnet jedesmal die Stellung des F. So findet man ihn z. B. in folgenden Stellungen:




Wer ältere Vokalwerke des 14.—18. Jahrhunderts studieren will, muß sich auch mit den „chiavette" bekannt machen. In neueren Partituren verzichtet man auf ihren Gebrauch. (D. H.)

Die beiden letzten Töne der Melodie sind also entweder Sekunde und Grundton, oder Septime und Grundton, in C dur ionisch z. B.



**9.** Im allgemeinen soll stufenweise Fortschreitung mit Sprüngen abwechseln, so daß erstere vorherrscht. Zwei gleichartige Sprünge in gleicher Richtung unmittelbar hintereinander sind zu vermeiden, z. B. zwei kleine Terzen, zwei reine Quarten, zwei reine Quinten. Durch unsere moderne Harmonik soll die Melodie nicht beeinflußt werden, nur die Sangbarkeit der aufeinanderfolgenden Intervalle ist zu beachten. Solche Fortschreitungen, die in der modernen Harmonik als gebrochene Akkorde erscheinen würden, sind möglichst zu umgehen, wenigstens nicht zu suchen.

**10.** Häufiges Zurückkommen auf denselben Ton läßt die Melodie einförmig erscheinen, und ist deshalb möglichst zu vermeiden.

Die fertigen Beispiele sind nach jeder der hier gegebenen Regeln und Vorschriften zu prüfen und zu berichtigen.

Anmerk. Eine Melodie, die genau oder annähernd den Umfang von Grundton bis Oktave beschreibt, heißt authentisch. Eine Melodie, die genau oder annähernd den Umfang von Quinte bis Duodezime beschreibt, heißt plagalisch. [1])

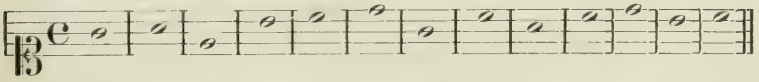
## Erste Aufgabe.

**Bilde nach den gegebenen Vorschriften zahlreiche Melodien in den vier Singschlüsseln** [2])

**1) in der ersten (ionischen) Tonart.**

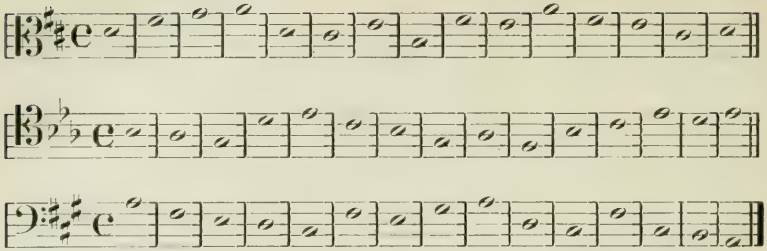
**Muster 1a.**

Erste Tonart. Ionisch.



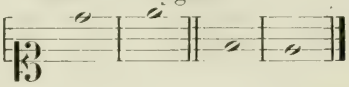
[1]) Durch den Gebrauch aller Vorzeichnungen ist eine andere Unterscheidung dieser Begriffe gegenstandlos geworden.

[2]) Wenigstens zwanzig Beispiele sind zu jeder folgenden Aufgabe zu liefern.



Von den übrigen Tonarten läßt nur die dritte, phrygische, eine selbständige Kadenz zu, nämlich, wie die erste, stufenweise auf- oder abwärts.

C dur. Phrygisch.

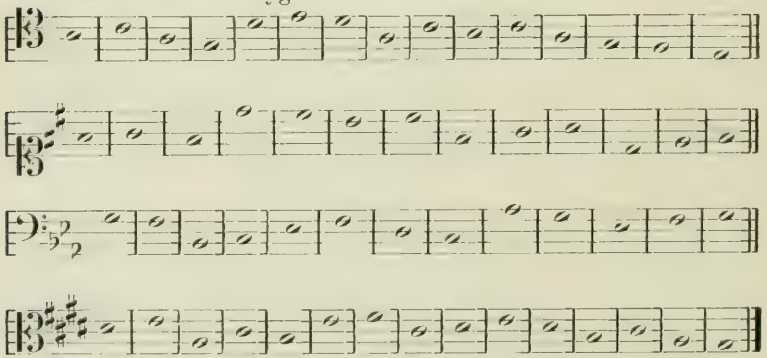


Diese Kadenz entspricht dem harmonischen Halbschluß: Unterdom. Oberdom. (Vgl. Harmonielehre, § 17) des harmonischen Tonsystems.

**Bilde etc. Melodien**
**2) in der dritten (phrygischen) Tonart.**

**Muster 1b.**

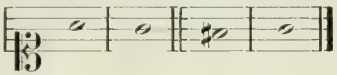
Dritte Tonart. Phrygisch.



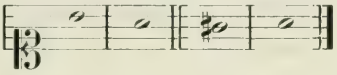
Die übrigen drei Tonarten bedürfen zur Bildung der aufwärts gerichteten Kadenz der Erhöhung der siebenten Stufe, um dieser die

Bedeutung des Leittons zu geben. Diese Tonarten bedingen also bei der Kadenz eine Ausnahme von der in § 4 unter 4. gegebenen Regel.

In der fünften, mixolydischen, Tonart lauten demnach die Kadenzen:



in der sechsten, äolischen:

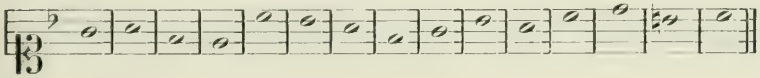


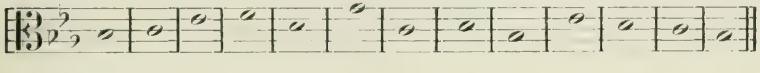
**Bilde etc. Melodien**

**3) in der fünften (mixolydischen) und sechsten (äolischen) Tonart:**

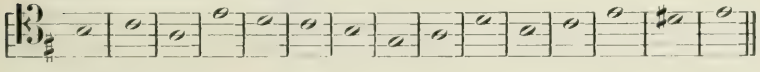
**Muster 1c.**

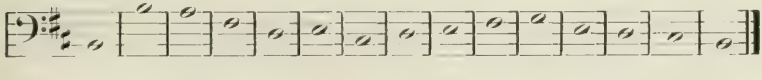
Fünfte Tonart. Mixolydisch.



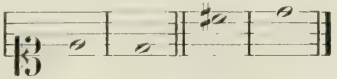


Sechste Tonart. Äolisch.





In der zweiten, dorischen, Tonart lauten die Kadenzen:



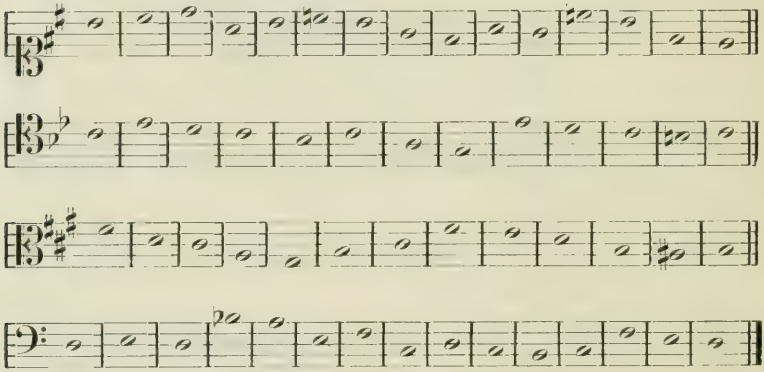
Außerdem aber weicht diese Tonart auch darin von der im vorigen § unter 4. gegebenen Regel ab, daß sie im Verlaufe der

Melodie eine Erniedrigung ihrer großen Sexte, bei stufenweise abwärts gerichteter Fortschreitung derselben zuläßt. Dadurch verwandelt sie sich vorübergehend in eine äolische (sechste) Tonart, moduliert gleichsam in diese.

**Bilde etc. Melodien**
**4) in der zweiten (dorischen) Tonart.**

**Muster 1 d.**

Zweite Tonart. Dorisch.



Die vierte und siebente Tonart sind hier, wie bei allen folgenden Aufgaben, ausgeschlossen (vgl. § 2). Zwar hat die lydische (vierte Tonart) sich von seiten einiger neuerer Meister eines besonderen Interesses zu erfreuen gehabt, wie wir später sehen werden, doch beruht eben dieses Interesse auf derselben Unregelmäßigkeit (übermäßige Quarte), welche diese Tonart von den Übungen des Schülers ausschließt.

## B. Der zweistimmige strenge Satz.

### § 5.

Im zweistimmigen strengen Satz dient eine Melodie von der Art, wie sie im ersten Abschnitt gebildet worden sind, als gegebene Stimme: Cantus firmus (abgekürzt: C. f.).

Zu diesem Cantus firmus wird eine zweite Stimme gesetzt, kontrapunktiert. Diese zweite Stimme heißt: Kontrapunkt (abgekürzt: Kp.).

Nach dem rhythmischen Verhältnis der Noten des Kontrapunkts zum Cantus firmus unterscheidet man verschiedene Gattungen des Kontrapunkts. In der ersten Gattung wird „Note gegen Note" kontrapunktiert, d. h. Cantus firmus und Kontrapunkt bewegen sich in durchgängig gleicher Notengattung, bei den vorliegenden Arbeiten also in ganzen Taktnoten. In der zweiten Gattung werden zwei Noten gegen eine, in der dritten drei, in der vierten vier oder sechs gegen eine kontrapunktiert. In der fünften bewegt sich der Kontrapunkt in Bindungen, synkopierten Noten, in der sechsten besteht der Kontrapunkt aus verschiedenen, „gemischten", Notengattungen.

## § 6.

### Erste Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satze, Note gegen Note. Konsonanz und Dissonanz.

Wird Note gegen Note kontrapunktiert, so wird der Kontrapunkt genau nach denselben Regeln abgefaßt, wie der Cantus firmus, d. h. nach den Regeln, die im ersten Abschnitt über die Bildung der Melodie gegeben sind. Über den Zusammenklang der beiden Stimmen gelten gewisse Regeln, welche auf der Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen beruhen.[1])

Konsonanz bedeutet in der Musik im allgemeinen einen Zusammenklang, der für sich selbst bestehen kann, also an keinerlei Auflösung gebunden ist.

Dissonanz heißt jeder Zusammenklang, der an eine Auflösung gebunden ist.

In bezug auf die Intervalle unterscheidet man die Konsonanzen in

1) vollkommene Konsonanzen:
   die reine Prime (Einklang)
   die reine Quinte
   die reine Oktave;

[1]) Die hier angegebene Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz kann nicht auf unbedingte Giltigkeit Anspruch machen. Sie ist aber beibehalten worden, weil sie für den vorgesehenen Zweck ausreicht. Eingehende Erörterung der schwierigen Frage siehe in Stumpf: Konsonanz und Dissonanz. (D. H.)

2) unvollkommene Konsonanzen:
die große und kleine Terz
die große und kleine Sexte.

Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, d. h. an eine mehr oder weniger bestimmte Fortschreitung gebunden. Zu den Dissonanzen zählen also

1) die Sekunden
die Quarten
die Septimen;
2) alle übermäßigen Intervalle
alle verminderten Intervalle.

**Nenne in allen alten Tonarten aller Vorzeichnungen die konsonierenden und dissonierenden Intervalle zu den Grundtönen.** Z. B.

C dur dorisch:

Vollkommene Konsonanzen:
Reine Prime: dd
Reine Quinte: da
Reine Oktave: dd

Unvollkommene Konsonanzen:
Kleine Terz: df
Große Sexte: dh
Kleine Sexte: db (nach § 4 zulässig)

Dissonanzen:
Große Sekunde: de
Kleine Septime: dc
Große Septime: dcis. (§ 4)

Die Aufgaben des zweistimmigen Satzes werden für zwei benachbarte Stimmgattungen ausgeführt, Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Baß, in den ihnen zukommenden Schlüsseln. Der Kontrapunkt wird bald über, bald unter den Cantus firmus gelegt.

Zu jedem Cantus firmus werden wenigstens drei Kontrapunkte in der Oberstimme und ebensoviel in der Unterstimme gesetzt. Um die wiederholte Mühe der Abschrift des Cantus firmus zu vermeiden, und Raum zu sparen, kann man den Cantus firmus ein für allemal in die Mitte stellen, und die Kontrapunkte der Oberstimme darüber, die der Unterstimme darunter setzen.

§ 7.

**Tonische Regeln des Kontrapunkts Note gegen Note.**

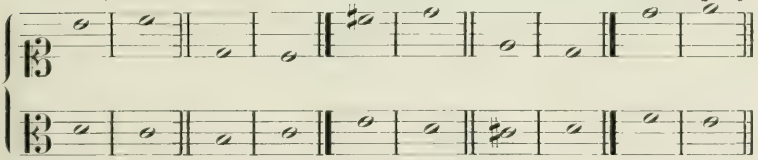
**11.** Nur Konsonanzen sind zulässig. Der Einklang ist am Anfang oder Schluß gestattet, in der Mitte nur ausnahmsweise. Die Oktave ist im Verlaufe, wegen ihres leeren Klanges, mit Vorsicht anzuwenden.

**12.** Der erste Zusammenklang beider Stimmen ist eine vollkommene Konsonanz: Prime, Quinte, Oktave. Die vollkommene Konsonanz zu Anfang ist im Kontrapunkt an keine bestimmte Stufe der Tonart gebunden, wie es beim Cantus firmus der Fall war (§ 4). Es folgt daraus, daß man an dem ersten Intervall nicht die Tonart des Satzes erkennen kann. (Anm. Die alte Schule ließ den Anfang überhaupt nicht durch die Tonart beeinflussen.)

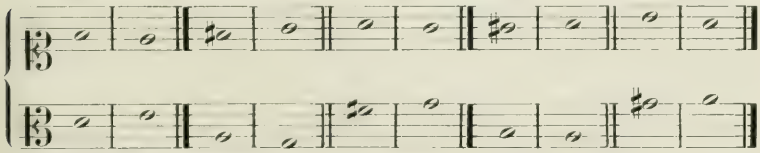
**13.** Der letzte Zusammenklang beider Stimmen ist Einklang oder Oktave.

**14.** Bei der Kadenz geht die eine Stimme stufenweise aufwärts, die andere stufenweise abwärts in den Grundton. Es verbinden sich also zur zweistimmigen Kadenz die beiden Formen der einstimmigen Kadenz, welche § 4 für alle Tonarten gegeben sind. Z. B.

Erste, ionische, Tonart. Zweite, dorische, Tonart. Dritte, phry-



gische, Tonart. Fünfte, mixolydische, Tonart. Sechste, äolische, Tonart.



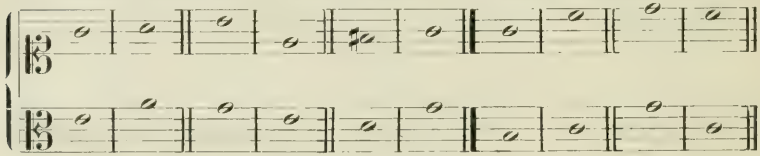
**Bilde diese Kadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.**

**15.** Die grade Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz ist unzulässig. Zwei Stimmen dürfen also

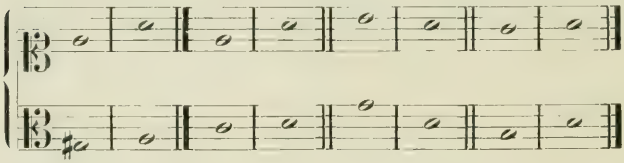
nicht, bei gleicher Richtung, in den Einklang, die Quinte oder Oktave führen.

Falsch sind also folgende Fortschreitungen:

Grade Bewegung in den Einklang. Grade Bewegung in die



Oktave. Grade Bewegung in die Quinte.



Als Grund für das Verbot der Prime und Oktave kann man anführen: das Erlöschen der Zweistimmigkeit. Als Grund für das Verbot der Quinte das unvermittelte gleichsam von neuem anfangen.[1])

**16.** Zwei Stimmen dürfen nicht bei grader Bewegung in gleichbenannten vollkommenen Konsonanzen fortschreiten.

Diese Regel ist in der vorigen schon enthalten, muß aber, ihrer großen Wichtigkeit wegen, noch besonders herausgehoben werden.

Die grade Bewegung zweier Stimmen in Quinten heißt: falsche Quinten, die grade Bewegung in Oktaven: falsche Oktaven.

**17.** Die Aufeinanderfolge zweier großer Terzen oder kleiner Sexten, bei stufenweise diatonischer Fortschreitung beider Stimmen, ist als Tritonus verboten.[2])

[1]) Es ist hier auf ein Problem hingedeutet, welches nur wissenschaftlich gelöst werden kann, und zwar unter Voraussetzung der Kenntnis und Übung der praktischen Kompositionslehre. Vgl. darüber auch: Johannes Schreyer, von Bach bis Wagner, Dresden 1903. S. 45—61.

[2]) Bei chromatischer Halbtonfortschreitung bilden zwei große Terzen keinen Tritonus, doch ist diese Fortschreitung hier überhaupt ausgeschlossen.

**18.** Der Querstand zwischen beiden Stimmen ist ebenfalls verboten. (Vgl. Harmonielehre § 49.) Die Bedingungen des Querstandes sind: sprungweises Eintreten eines Tones in einer Stimme, dem in der anderen Stimme ein Ton derselben Stammstufe, aber einen halben Ton höher oder tiefer, unmittelbar vorangegangen ist.

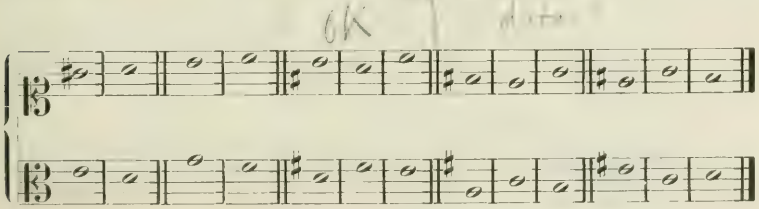
Querstand.

**19.** Die Stimmen dürfen sich nicht um mehr als eine Oktave voneinander entfernen. Zur Vermeidung anderer Fehler ist es ausnahmsweise erlaubt, die Dezime zu gebrauchen.

**20.** Gegenbewegung beider Stimmen ist möglichst zu erstreben, Parallelbewegung (gleichlaufende Richtung) höchstens über drei Noten auszudehnen, soweit es sich irgend tun läßt, ohne andere Regeln zu verletzen.

Übrigens gelten für den Kontrapunkt selbst alle Regeln, die im ersten Abschnitt für den Cantus firmus gegeben sind.

Die folgenden Fortschreitungen und ähnliche, in denen die beiden Enden des Tritonus in unmittelbare Berührung kommen (das



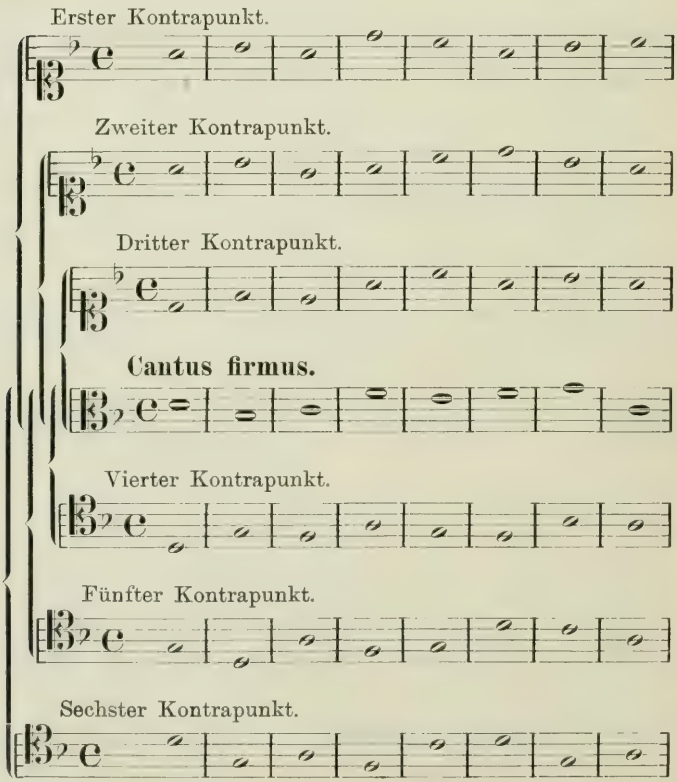
eine in der einen Stimme vorangehend, das andre in der andern folgend), werden auch im zweistimmigen Satze vermieden, und von vielen Lehrern des strengen Satzes als Tritonus bezeichnet. Wir wollen indessen diese Fortschreitungen, von denen die beiden zuerst angeführten am härtesten ins Ohr fallen, nicht unbedingt verwerfen, erstens, weil die Gegenbewegung den Tritonus, als falsche Fortschreitung, aufhebt, zweitens, weil sie zwar im zweistimmigen Satz vermieden werden, im mehrstimmigen aber, zwischen je zwei Stimmen,

sehr häufig sind. Hier bilden sie eben jene Eigentümlichkeiten, aber keineswegs Mängel des auf dem strengen Satz beruhenden Kunststils, welche uns anfangs befremdend erscheinen, weil unser Ohr an das moderne (Rameausche) Tonsystem gewöhnt ist.

## Zweite Aufgabe.

**Bilde nach obiger Anleitung zweistimmige Sätze in den fünf Tonarten.** Der Cantus firmus ist erst zu setzen, dann zu kontrapunktieren. Der Cantus firmus kann auch unter den zum ersten Abschnitt (A) gearbeiteten, oder den daselbst gegebenen Melodien

**Muster 2. F-**



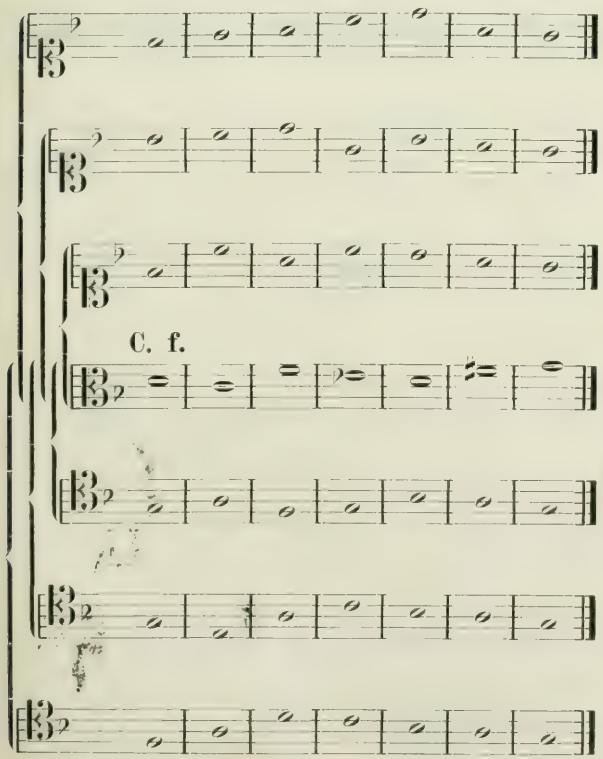
gewählt werden. Die beiden Stimmen dürfen durchaus nicht gleichzeitig, Takt für Takt, gemacht werden. Der pädagogische Zweck dieser Lehre würde durch ein solches Verfahren gradezu vereitelt.

Die fertigen Arbeiten sind nach jeder einzelnen bisher gegebenen Vorschrift, sowohl über den einstimmigen als zweistimmigen Satz, zu prüfen. Hier heißt es: was richtig ist, ist gut. Die Arbeiten müssen mit Sammlung, aber schnell und zahlreich gemacht werden.

Über die äußere Anordnung der Arbeit siehe: Schluß des § 6.

Der Cantus firmus darf weder sehr hoch noch sehr tief liegen, wenn das Kontrapunktieren leicht sein soll.

**dur dorisch.**

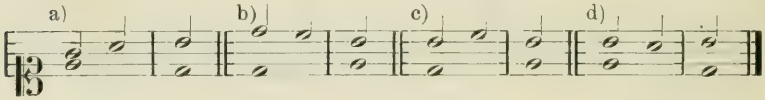


## § 8.

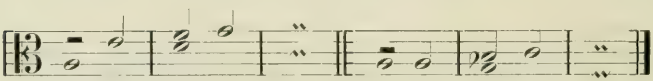
### Zweite Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Zwei Noten gegen eine.

Bringt der Kontrapunkt zwei Noten gegen eine, so ist die erste (der gute Taktteil) allemal Konsonanz, die zweite ist entweder ebenfalls Konsonanz, oder ein dissonierender Durchgang. Unter Durchgängen versteht man Dissonanzen auf dem schlechten Taktteil, welche zwischen zwei Konsonanzen stufenweise fortschreiten. (Vgl. Harmonielehre § 31.)

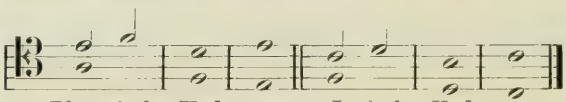
Die Bewegung der Durchgänge ist, wie aus der Harmonielehre bekannt, entweder aufwärts oder abwärts oder rückwärts (d. h. auf denselben Ton zurückführend).[1])




Die Bewegung ist eine ununterbrochene, doch ist es erlaubt, den ersten Takt des Kontrapunkts mit einer Pause zu beginnen,



und die Kadenz ausnahmsweise Note gegen Note zu bilden:



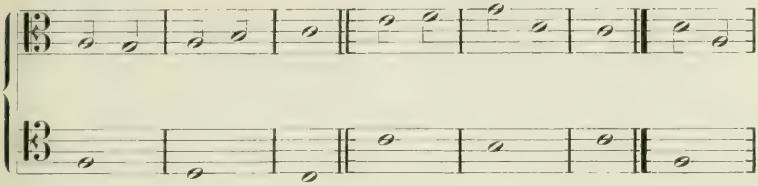
Phrygische Kadenz. Ionische Kadenz.

Wo es sich irgend tun läßt, wird man natürlich auch bei der Kadenz die Bewegung der zwei Noten gegen eine beibehalten. Bei-

[1]) Die rückwärtige Bewegung wird oft auch den Wechselnoten zugezählt. Im allgemeinen ist den glatt in einer Richtung gehenden Durchgängen der ersten zwei Arten vor der dritten Art der Vorzug zu geben. C und d des obigen Beispiels eignen sich nicht so gut für häufige Verwendung innerhalb eines Kontrapunkts wie a und b. Man gebrauche sie also nur gelegentlich. (D. H.)

spielsweise folgen hier solche Kadenzen in allen fünf Tonarten mit zwei Noten gegen eine.

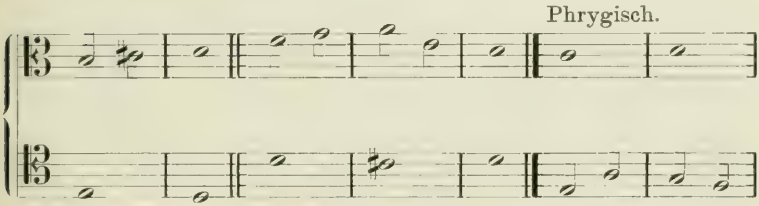
Ionisch.



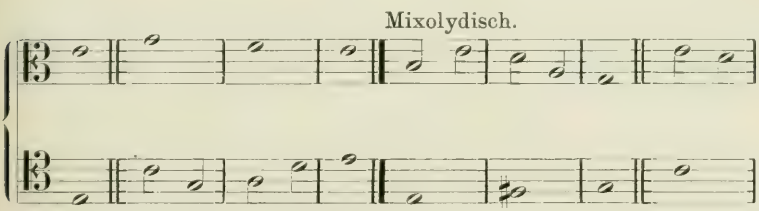
Dorisch.



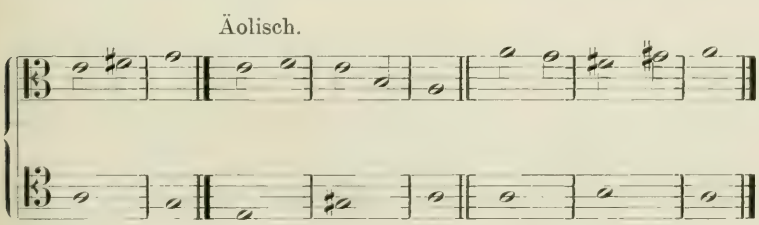
Phrygisch.



Mixolydisch.



Äolisch.



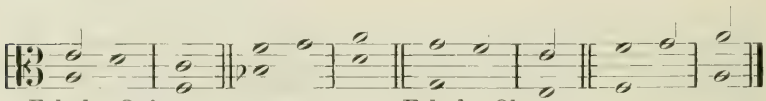
In dem letzten Beispiel hat man, wie in der melodischen Molltonleiter, um eine Konsonanz auf dem guten Taktteil zu gewinnen. die sechste Stufe der Tonart erhöht, eine Freiheit, von der, in diesem Falle, der Schüler Gebrauch machen darf.

Man sieht, daß hier die beiden letzten Noten (die eigentliche Kadenz) unverändert geblieben sind. Bessere Kadenzen ergibt der gebundene Kontrapunkt, § 11.

Anmerk. Gegenwärtig versteht man unter mixolydischer Kadenz häufig die Kadenz „Unterdominante, Tonika", besonders wenn es vermieden wird, derselben die gewöhnliche Kadenz mit der Oberdominante vorhergehen zu lassen, wie z. B. im Credo der H moll-messe von Bach. In dem berühmten und allbekannten „Vere languores" für drei Männerstimmen von Lotti, hängt sich diese Kadenz in Moll an den regelmäßigen, aber unvollkommenen Ganzschluß. Ähnlich Bach: Magnificat, Suscepit Israel.

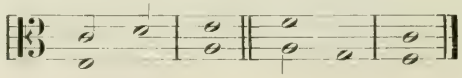
**Bilde dergleichen Kadenzen in allen fünf Tonarten verschiedener Vorzeichnung.**

**21.** Falsche Fortschreitungen der guten Taktteile werden durch durchgehende Töne nicht aufgehoben. Die folgenden Fortschreitungen sind also falsch. (Vgl. Hrml. § 31.)

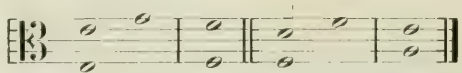


Falsche Quinten. Falsche Oktaven.

Grade Bewegung in die Quinte.



**22.** Ebensowenig werden falsche Fortschreitungen durch Terzensprünge aufgehoben.



Falsche Oktaven. Gr. Bew. in die Quinte.

**23.** Falsche Quinten und Oktaven der guten Taktteile werden auch durch größere Sprünge nicht aufgehoben. Z. B. falsch:

**24.** Größere Sprünge als die Terz dürfen dagegen als ein genügendes Mittel gegen andere falsche Fortschreitungen angesehen werden. Hier z. B.

gilt der Quartensprung c—g als genügend, um die grade Bewegung in die Quinte auf den guten Taktteilen aufzuheben.

**25.** Grade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz ist auch dann verboten, wenn der erste Ton ein dissonierender Durchgang ist.

Diese Forderung ist eine der härtesten des strengen Satzes.

Im übrigen gelten für den Kontrapunkt alle für den einstimmigen und zweistimmigen Satz bisher gegebenen Vorschriften, auch die: daß Tonwiederholung unstatthaft ist.[1])

Es sei hier nochmals bemerkt, daß es die Abfassung des Kontrapunkts erleichtert, wenn man den Cantus firmus in der Mittellage hält, die Grenzen des Liniensystems nur ausnahmsweise berührend. Zu hohe Lage des Cantus firmus beeinträchtigt die Freiheit der Oberstimme, zu tiefe die der Unterstimme.

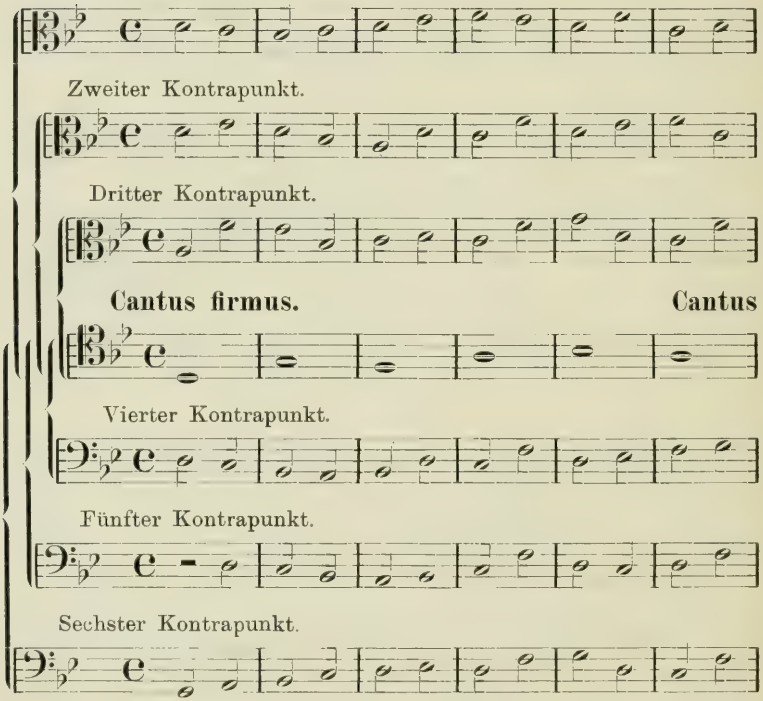
[1]) Es fehlt hier eine Vorschrift, die fast alle Lehrer des strengen Satzes bringen: Ein Sprung über den Taktstrich ist nur dann gestattet, wenn ein anderer Sprung unmittelbar voraus ging. Schlecht vorbereitete Sprünge über den Taktstrich stören den ruhigen Fluß des Kontrapunktes leicht. Also ist z. B.:

Obschon die Meister des strengen Satzes diese Vorschrift nicht immer peinlich beachten, sei sie dem Schüler dennoch zur Befolgung empfohlen, da in der Tat durch Vermeiden der genannten Sprünge sich sehr oft ein schönerer Fluß herstellen läßt. (D. H.)

# Dritte Aufgabe.

## Kontrapunktiere zwei Noten gegen eine.

**Muster 3.**




§ 9.

### Dritte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Drei Noten gegen eine.

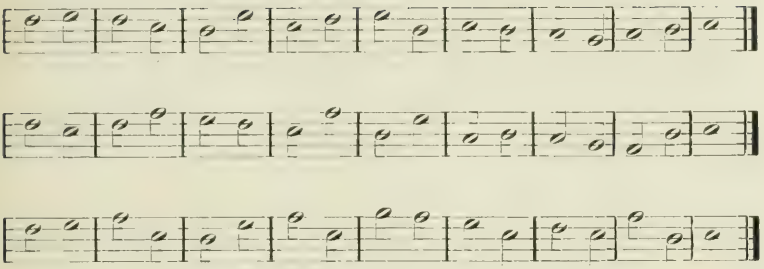
**26.** Werden drei Noten gegen eine kontrapunktiert, so muß ebenfalls die erste, auf dem guten Taktteil, Konsonanz sein.

Die zweite und dritte dürfen dissonierende Durchgänge sein, und zwar

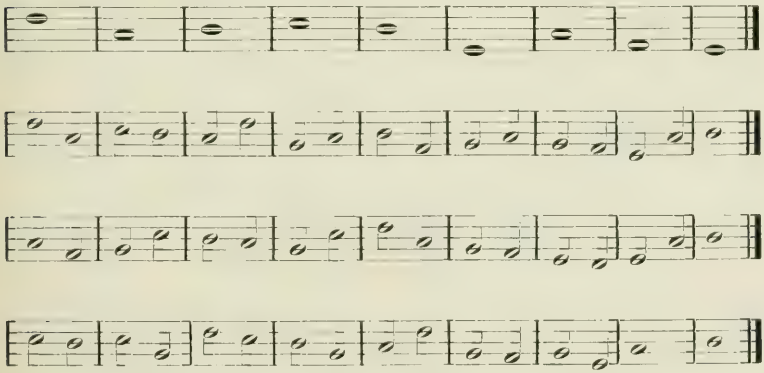
die zweite zwischen der ersten und dritten,

die dritte zwischen der zweiten und ersten des folgenden Taktes,

**Phrygisch.**

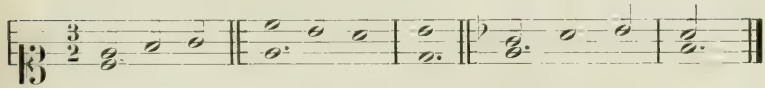


**firmus.**



die zweite und dritte zwischen der ersten und der ersten des folgenden Taktes.

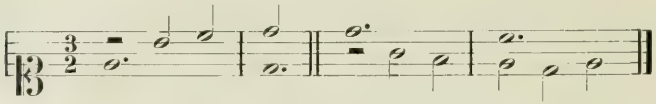
Cs. Ds. Cs. Cs. Ds. Cs. Cs. Ds. Ds. Cs.



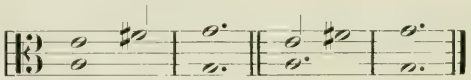
Man sieht, daß man die Arbeiten der ersten Gattung leicht in die unserer jetzigen Aufgabe verwandeln kann, indem man überall einen rückgängigen Durchgangston hinzufügt. Eben dieser Bequemlichkeit wegen sind die rückgängigen Durchgänge möglichst zu ver-

meiden, unter allen Umständen die auf- oder abwärts gerichteten vorzuziehen. [1])

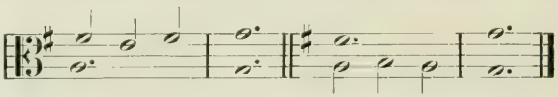
Es ist erlaubt, im Kontrapunkt zu Anfang einen Taktteil zu pausieren, so daß der erste Takt nur zwei Töne enthält.



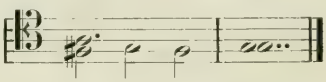
Bei der Kadenz sei es ausnahmsweise gestattet, im vorletzten Takt nur zwei Noten zu bringen.



Durch rückgängige Bewegung wird man in fast allen Fällen die Kadenz bilden können, ohne die dreiteilige Bewegung zu unterbrechen.

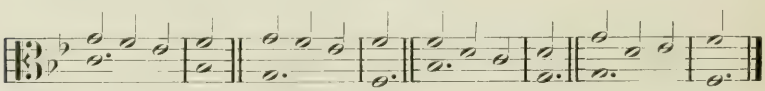


Daß man die umgekehrte rückgängige Bewegung im Kontra-



punkt gern vermeidet, liegt daran, daß man den Ton, der als das Ziel der Bewegung betrachtet wird, den Schlußton, nicht vorweg nimmt.

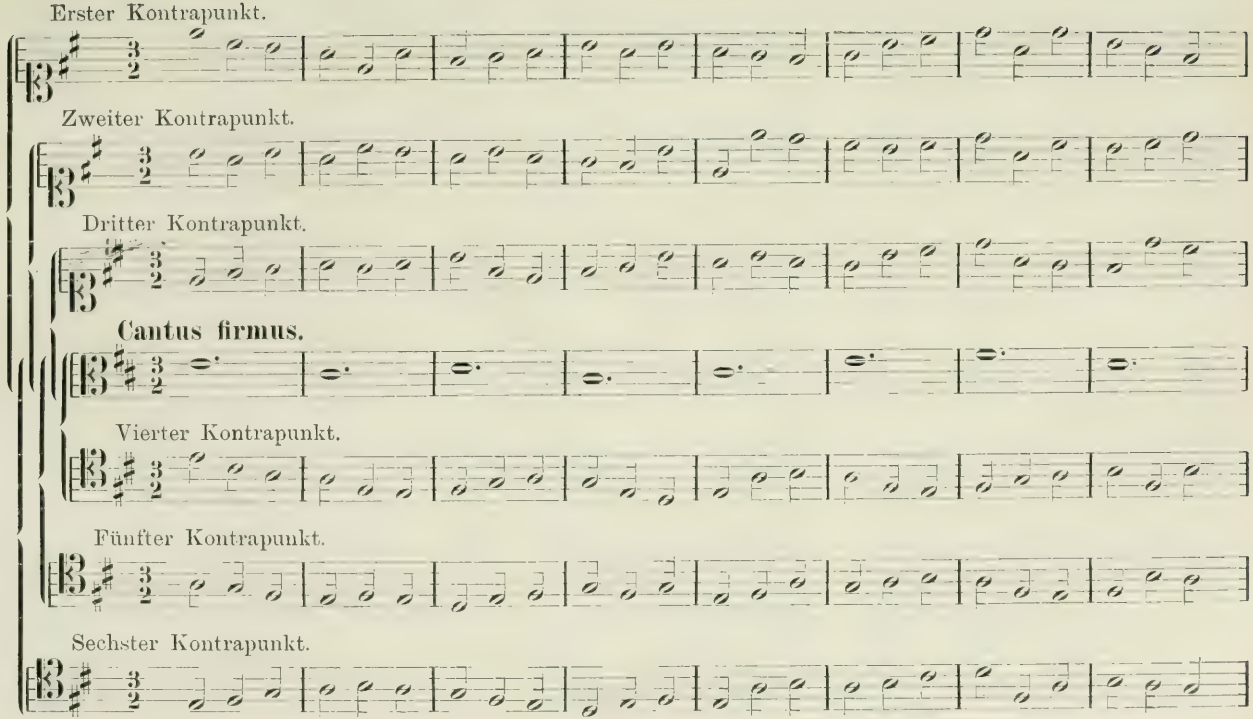
**27.** Falsche Quinten und Oktaven der guten Taktteile werden auch durch zwei Zwischentöne nicht aufgehoben, gleichviel ob diese stufenweise fortschreiten oder springen.

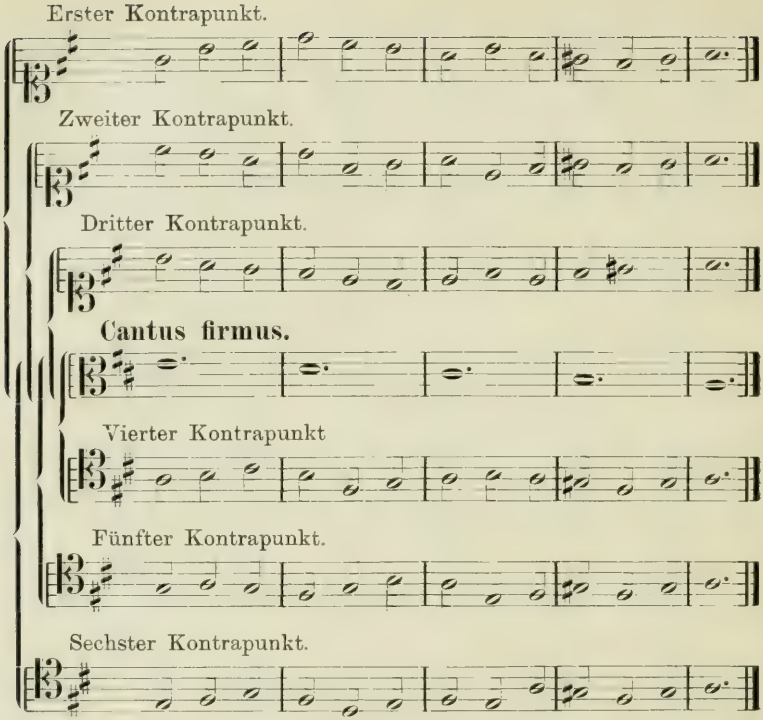


Falsche Quinten. Falsche Oktaven.

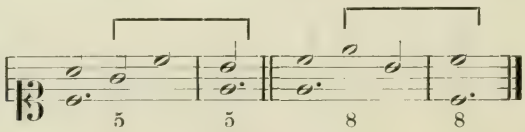
[1]) Dem Schüler sei dringend geraten, nicht die früheren Arbeiten durch Einflicken von Noten für die neue Aufgabe brauchbar zu machen. Jede Aufgabe sei für sich gelöst, nach den Anforderungen, die gerade sie stellt. Es liegt hierin ein künstlerisches Prinzip, das überall durchgeführt werden sollte. Flickwerk ist nur zu leicht als solches kenntlich. (D. H.)

## Muster 4. Mixolydisch.



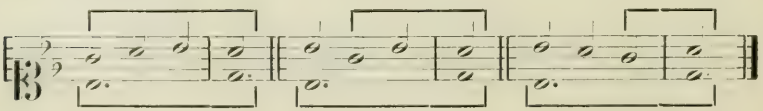



**28.** Falsche Quinten und Oktaven sind auch zwischen dem zweiten und folgenden ersten Taktteil zu vermeiden.




**29.** Grade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz wird zwischen jedem der drei Taktteile und dem folgenden ersten Taktteil berechnet.

Falsch:



Zugrunde liegt dieser Behandlungsweise des dreiteiligen Taktes die Auffassung desselben: als bestehend aus ineinander geschobenen zweiteiligen Takten.

Wie bei der vorigen Aufgabe reicht hier eine Quarte oder ein größeres Intervall hin, die Fehler zu vermeiden, nicht aber eine Terz. (Vgl. S. 21, Regel 24.)

## Vierte Aufgabe.

**Kontrapunktiere drei Noten gegen eine. Muster 4** siehe vorstehend S. 25, 26.

### § 10.

#### Vierte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine.

**30.** Bei vier Noten gegen eine müssen die erste und dritte konsonieren, die zweite und vierte dürfen als Durchgang dissonieren. [1])

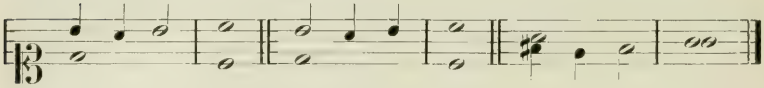
[1]) Ausnahmsweise kann bei sonst einwandfreier Stimmführung gelegentlich auch die dritte Note durchgehende Dissonanz sein.

Also: gelegentlich gestattet.

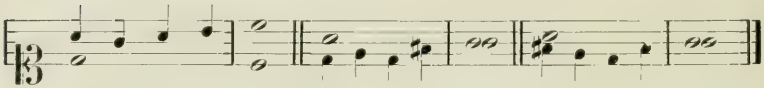
Ab und zu kann die dissonierende Wechselnote mit guter Wirkung gebracht werden, z. B.:

Sie ist häufig als Vorausnahme der nächsten Harmonie zu erklären. Sehr wichtig ist in dieser Gattung des Kontrapunkts rhythmische Mannigfaltigkeit. Man vermeide sequenzartige Wiederholung der gleichen Phrase.

Bei der Kadenz sind wieder rhythmische Varianten statthaft.



Mit vier gegen eine ergeben sich z. B.

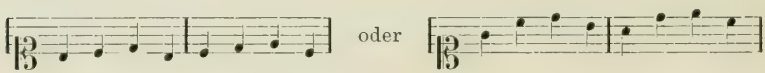


**31.** Bei sechs Noten gegen eine findet ein Unterschied der Taktart statt.

Im zweiteiligen Takt, z. B. $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, konsoniert die erste und vierte; die zweite, dritte, fünfte und sechste sind denselben Vorschriften unterworfen, wie die schlechten Taktteile bei drei Noten gegen eine. Wir haben hier also: zweimal drei gegen eine.

**32.** Im dreiteiligen Takt (z. B. $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$) konsoniert die erste, dritte, fünfte; die zweite, vierte, sechste können als Durchgänge dissonieren. Wir haben hier also: dreimal zwei gegen eine.

Also würde z. B.

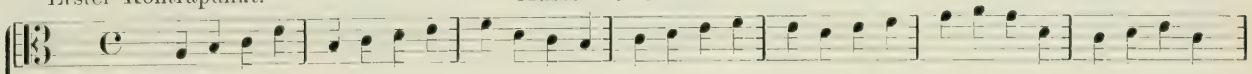



nicht zu loben sein. Arpeggioartige Gänge sind auch zu vermeiden, besonders gegen ihr häufiges Auftreten hüte man sich. Sie geben dem Kontrapunkt das Ansehen einer harmonisch figurierten Begleitung, schädigen seinen Charakter als melodisch selbständige Stimme. Vereinzelt findet sich eine akkordische Figur bei den besten Meistern des strengen Satzes. Schließlich sei dem Verlauf des Kontrapunkts als schön geschwungener melodischer Linie große Aufmerksamkeit gewidmet. Die Höhepunkte müssen durch wirksamen Anstieg erreicht werden; um als Höhepunkte zu wirken, müssen sie wirkliche Höhepunkte sein, d. h. sie dürfen nicht häufig und nicht mehreremal in der gleichen Weise berührt werden. Schon hier kann sich der Sinn für Aufbau und Ausgestaltung der Melodie stark betätigen. Es ist darum diese Gattung des Kontrapunkts von besonderer Wichtigkeit, zumal da sie in der heutigen Kompositionspraxis viel eher Verwendung findet, als die früher genannten. (D. H.)

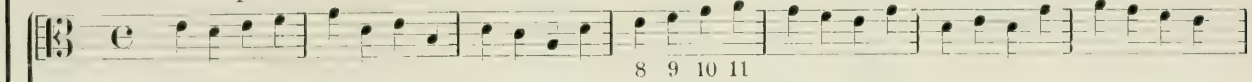
## Fünfte Aufgabe. Kontrapunktiere vier und sechs Noten gegen eine.

Erster Kontrapunkt.

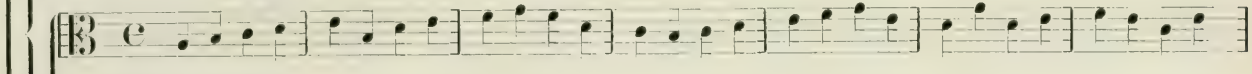
**Muster 5. Äolisch.**



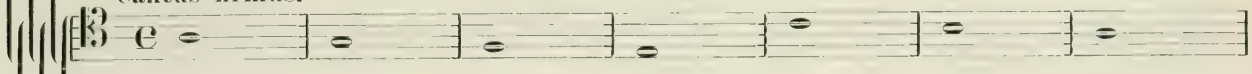
Zweiter Kontrapunkt.



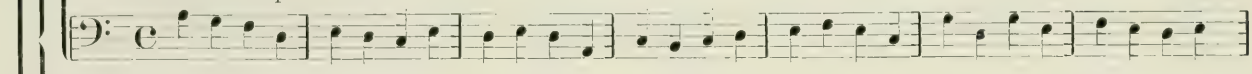

Dritter Kontrapunkt.



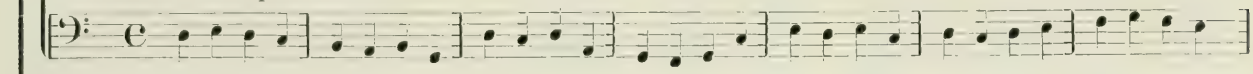
**Cantus firmus.**



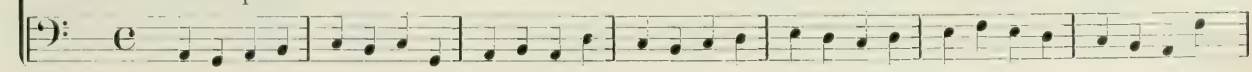
Vierter Kontrapunkt.

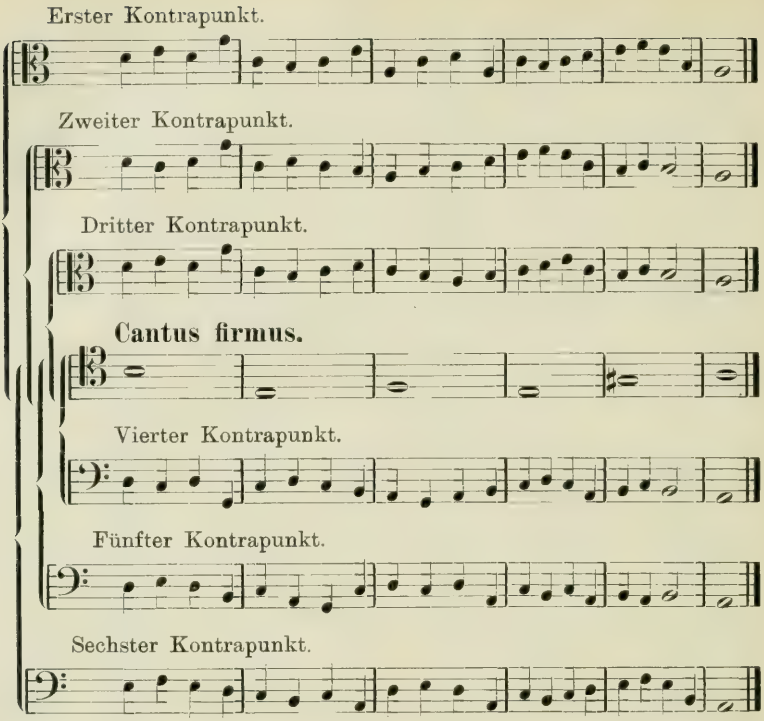


Fünfter Kontrapunkt.

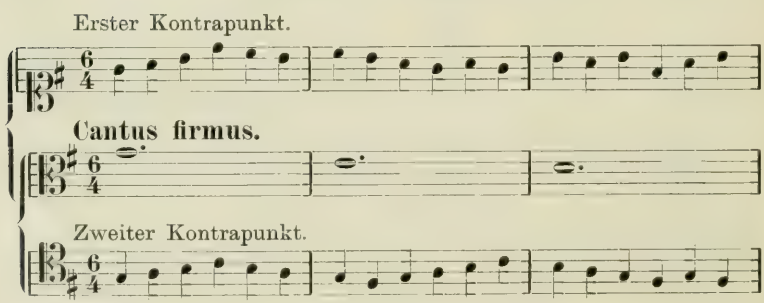


Sechster Kontrapunkt.

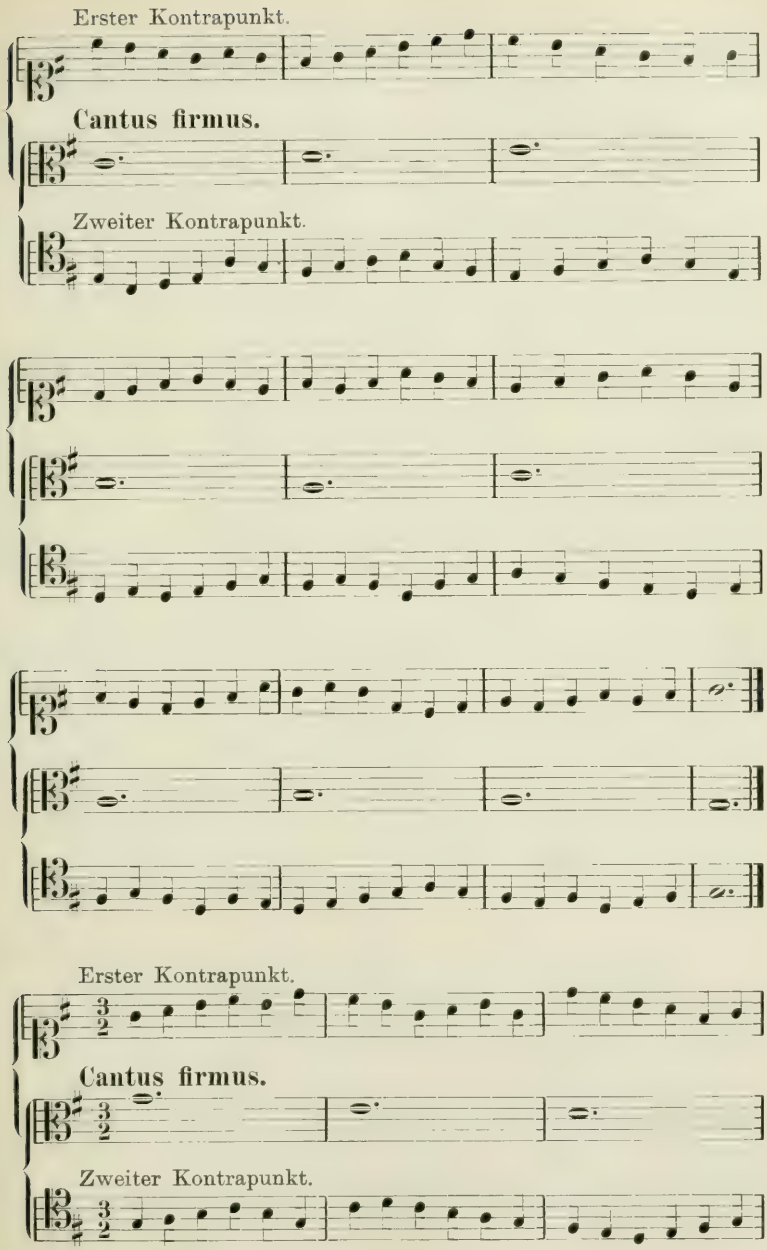


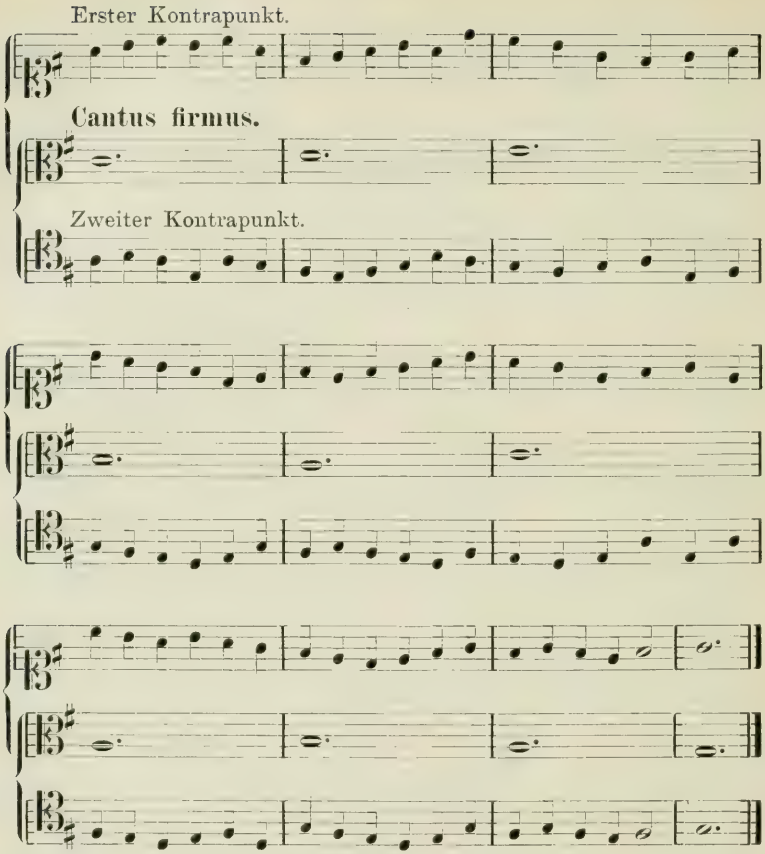



**Muster 6. Ionisch.** [1])




[1]) Der Raumersparnis halber werden die noch folgenden Muster einfach gegeben. Der Schüler aber hat seine Arbeiten nach wie vor dreifach auszuführen. Mit dem zweistimmigen Satz hört diese Art der Arbeit von selbst auf.

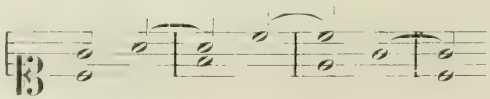

Erster Kontrapunkt.
Cantus firmus.
Zweiter Kontrapunkt.
Erster Kontrapunkt.
Cantus firmus.
Zweiter Kontrapunkt.




## § 11.

**Fünfte Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Kontrapunkt. „Gebundener Kontrapunkt.“ Vorhalte.**

Wir kommen jetzt zu der Gattung, in welcher der Kontrapunkt sich synkopierter Noten bedient. Es sind dies im zweiteiligen Takte Synkopen zwischen dem schlechten zweiten und guten ersten Taktteil.



Solche Synkopen nennt man Bindungen, Ligaturen, den Kontrapunkt, in welchem sie vorkommen, gebundenen Kontrapunkt.

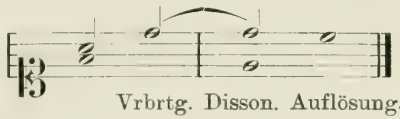
**33.** Die gebundene Note muß entweder gegen beide Takte des Cantus firmus konsonieren, wie in obigem Beispiel, oder auf dem guten Taktteil als Vorhalt dissonieren, als solcher vorbereitet sein, und sich stufenweise abwärts in eine Konsonanz auflösen.

Der Vorhalt hat drei Momente:

1) Vorbereitung, d. i. Auftreten desselben Tones in derselben Stimme als Konsonanz.

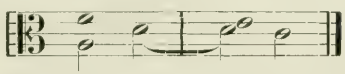
2) Dissonanz des angebundenen Vorhalts gegen die gegebene Stimme.

3) Auflösung des dissonierenden Vorhalts stufenweise abwärts in eine Konsonanz.

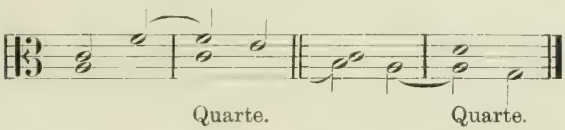


Vrbrtg. Disson. Auflösung.

**34.** Von den Dissonanzen gebraucht man die Septime nur in der Oberstimme als Vorhalt (siehe vorstehend), die Sekunde nur in der Unterstimme:



die reine Quarte dagegen wird in Ober- und Unterstimme gebraucht, wiewohl lieber in der Oberstimme.

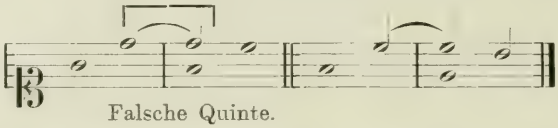


Quarte. Quarte.

Die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte sind nur ausnahmsweise als dissonierende Vorhalte zu gebrauchen, weil beide Intervalle immer den aufsteigenden Leitton der Tonart enthalten, und diesen seiner Natur zuwider, hier abwärts auflösen müssen. Früher waren sie als Tritonus verpönt.

Über die Fortschreitungen gelten bei Bindungen folgende Vorschriften:

**35.** Falsche Quinten und Oktaven sind auf den schlechten Taktteilen verboten, d. h. zwischen den Konsonanzen der schlechten Taktteile.

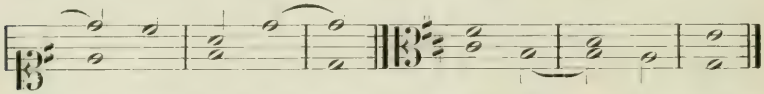


Falsche Quinte.

**36.** Mit grader Bewegung in Quinte und Oktave ist es zwar nicht so genau zu nehmen, doch ist dieselbe zwischen den schlechten Taktteilen besser zu vermeiden als zu suchen.

Es ist erlaubt, den ersten Takt mit einer halben Pause zu beginnen.

In Fällen, wo sich durchaus keine Bindung ergeben will, greift man zur zweiten Gattung, zwei Noten gegen eine, zurück.



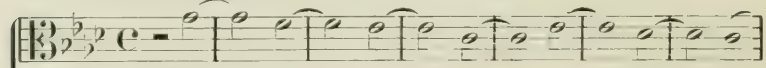
Im zweiten Fall würde die Bindung g—g falsche Quinten auf den schlechten Taktteilen ergeben.

## Sechste Aufgabe.

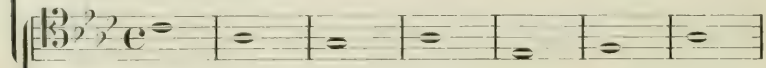
### 1) Kontrapunktiere Bindungen im zweiteiligen Takt.

**Muster 7. Phrygisch.**

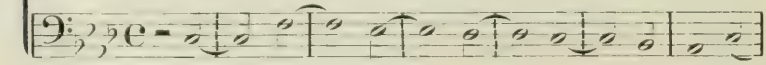
Erster Kontrapunkt.

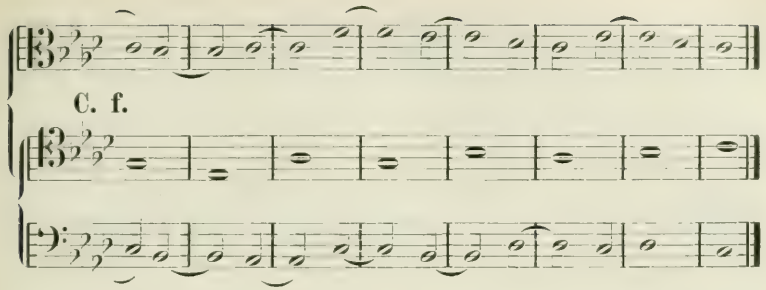


**Cantus firmus.**



Zweiter Kontrapunkt.

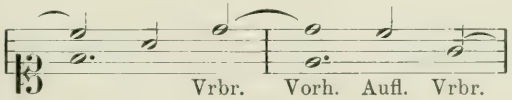





**37.** Im dreiteiligen Takt gelten dieselben Vorschriften über die Bindungen im allgemeinen, wie auch über die Vorhalte, nur fällt hier die Auflösung auf einen besonderen Taktteil, den zweiten, und die vorbereitende Konsonanz auf den dritten.

In den folgenden Takten ist zwar das vorige Verhältnis hergestellt, aber auch in kontrapunktischer Hinsicht keine neue Aufgabe gewonnen, sondern nur die vorige wiederholt.

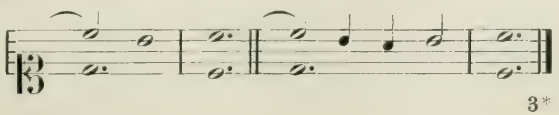
In der neuen Aufgabe gestalten sich also die drei Momente des Vorhalts auf folgende Art:




**38.** Der Vorhalt darf nicht länger sein, als die Note, an die er gebunden wird, also nur ebenso lang oder kürzer.

Der Vorhalt darf nicht kürzer sein als die Hälfte der Note, an die er gebunden ist. Diese Vorschriften dienen der Erreichung eines ununterbrochen glatten Flusses im Kontrapunkt.

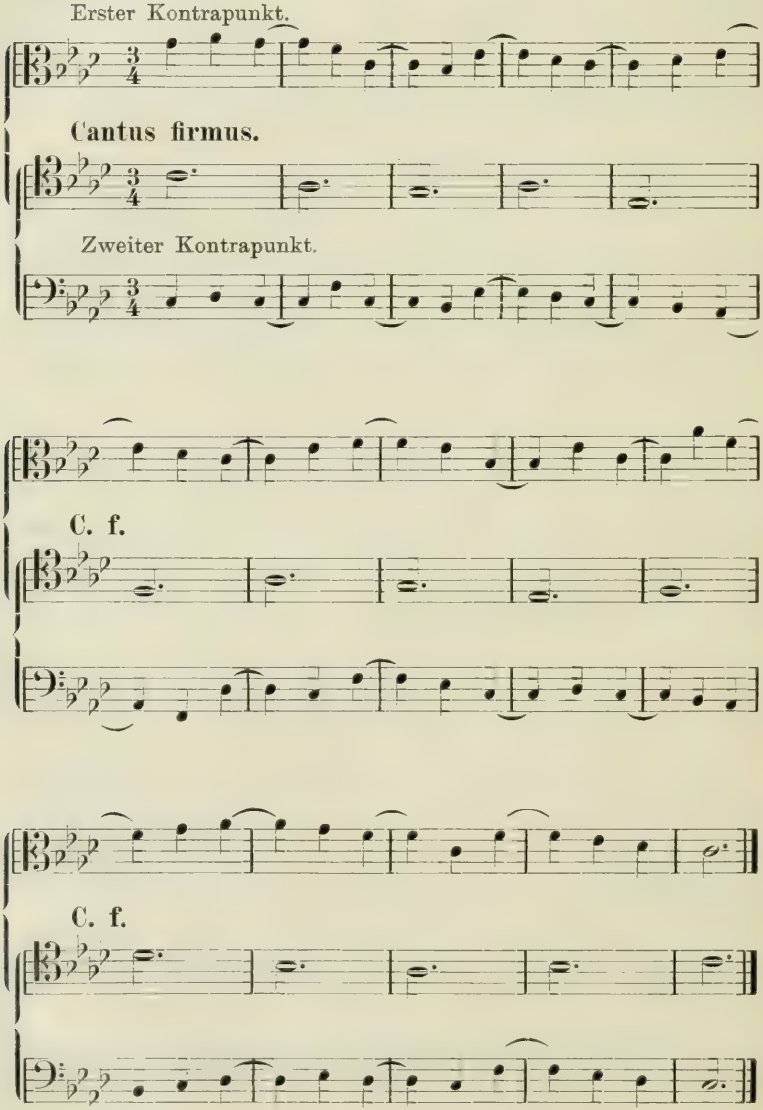
Bei der Kadenz ist wieder nötigenfalls eine kleine rhythmische Veränderung gestattet.



# Sechste Aufgabe.

## 2) Kontrapunktiere Bindungen im dreiteiligen Takt.

**Muster 7a. Phrygisch.**



## § 12.

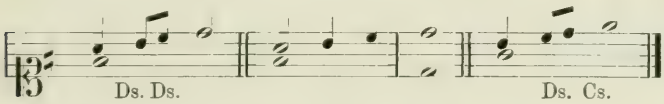
### Sechste Gattung des Kontrapunkts im zweistimmigen Satz. Gemischter Kontrapunkt.

Gemischt nennt man einen Kontrapunkt, der sich in beliebigen Notengattungen bewegt, nach dem Ermessen des Komponisten die verschiedenen Gattungen verbindend.

Bindungen überhaupt, besonders aber dissonierende (Vorhalte) gelten von alters her für eine „Zierde des Kontrapunkts". Besonders die Kadenz vollzieht man selten ohne eine dissonierende Bindung.

Hier ist auch der § 11, 38 gegebenen Vorschrift über das rhythmische Verhältnis der gebundenen Noten zu gedenken.

So wie es im dreiteiligen Maße gestattet war, die zweite oder die dritte, auch die zweite und dritte als Durchgang dissonieren zu lassen, so ist es auch im zweiteiligen Maße gestattet, zwei kleinere Noten des schlechten Taktteiles gegen eine größere des guten Taktteiles dissonieren zu lassen, so daß also entweder beide dissonieren, oder nur die erste.

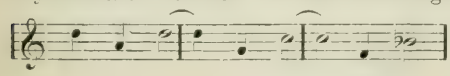



Übrigens hüte sich der Schüler vor dem Irrtum, es müsse in solchen Sätzen durch die Bewegung des Kontrapunkts immerwährend die Takteinteilung markiert werden. Dadurch würde er in den Fehler verfallen zu immer kleineren Notengattungen zu greifen, um es nicht an Mannigfaltigkeit fehlen zu lassen. Vielmehr soll Bewegung und Ruhe angemessen abwechseln, und auch nach lebhafterer Bewegung wieder Ruhe eintreten. [1])

Je mehr es gelingt, unter den hier gegebenen schweren Bedingungen dem Kontrapunkte natürlichen Fluß zu verleihen, desto besser ist die Arbeit ausgeführt. Mit Kompositionen haben wir es auch hier nicht zu tun, sondern mit Übungen.

---

[1]) Man hüte sich vor sequenzartigen Wiederholungen der gleichen rhythmischen Phrasen in aufeinanderfolgenden Takten:

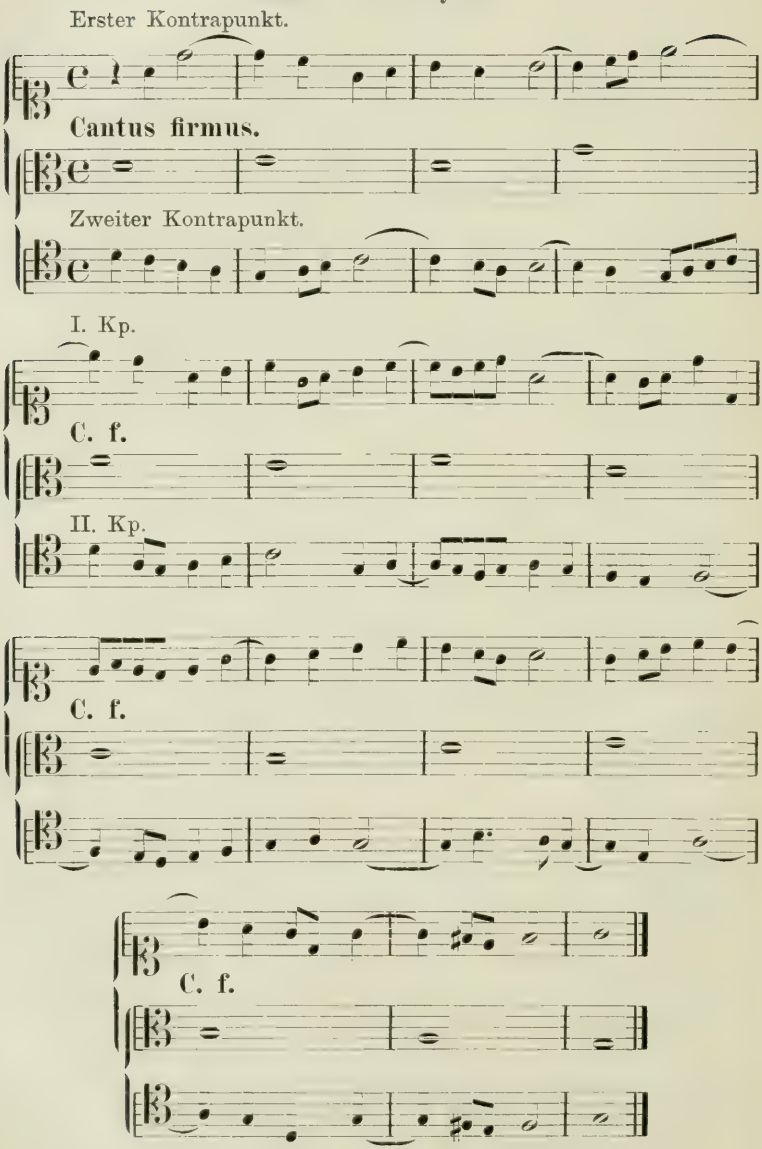


wäre nicht zu loben. (D. H.)

# Siebente Aufgabe.

## Gemischter Kontrapunkt.

### Muster 8. Mixolydisch.



## C. Der dreistimmige strenge Satz.

### § 13.

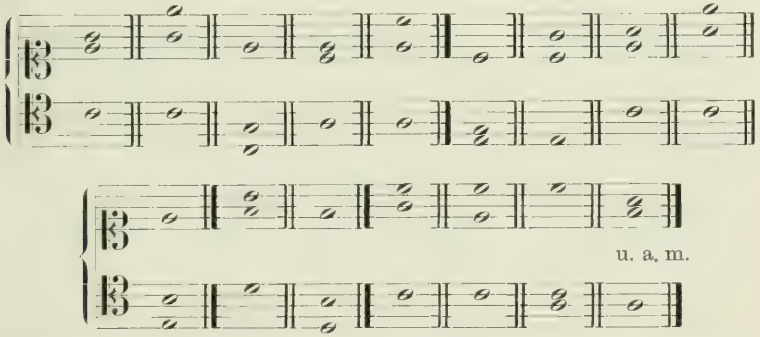
**39.** Im dreistimmigen strengen Satz sind folgende Zusammenklänge erlaubt:

1) Der große und kleine Dreiklang,

2) Die erste Umkehrung beider Akkorde,

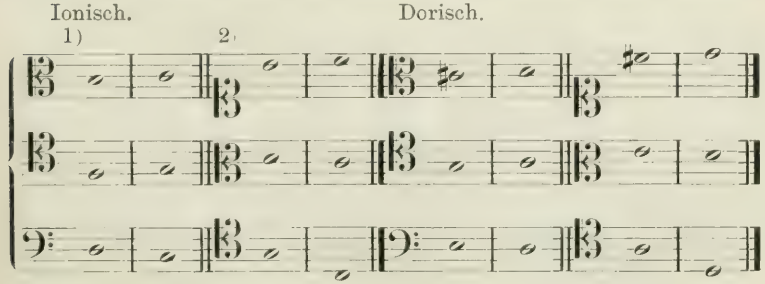
3) Die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, d. i. der Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte,

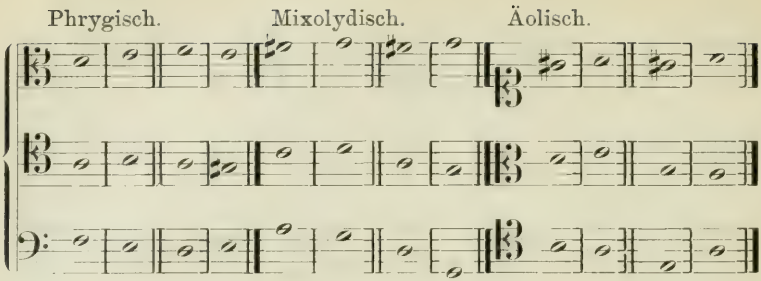
4) Alle im zweistimmigen Satz erlaubten Zusammenklänge, nachdem sie durch Verdoppelung eines Tones dreistimmig geworden sind.




Man ersieht aus dieser Zusammenstellung, daß sowohl das Intervall der reinen als das der übermäßigen Quarte und deren Umkehrung, der verminderten Quinte, im dreistimmigen Satz als Zusammenklang vorkommen kann: jedoch nur zwischen den beiden Oberstimmen, nie zwischen der Unterstimme und einer von beiden Oberstimmen. Quartsextakkorde kommen also nicht vor.

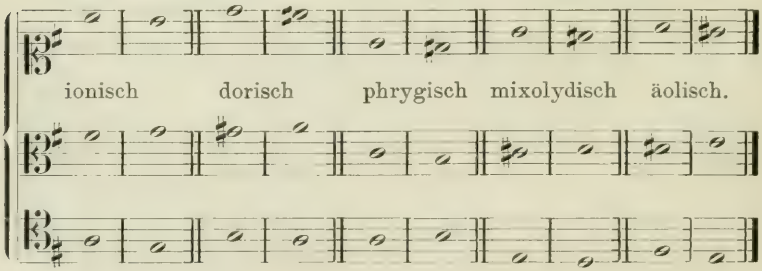
Die Kadenzen sind im dreistimmigen strengen Satz folgende:






Der letzte Zusammenklang, Schlußakkord, enthält nur in der zweiten phrygischen Kadenz die (große) Terz, in allen übrigen entweder nur den Grundton, oder Grundton und Quinte, zwei vollkommene Konsonanzen. Die alten Meister bevorzugten immer diese Schlüsse.

Wenn indessen beide Unterstimmen die vollständige zweistimmige Kadenz enthalten, sei es hier gestattet, sich in der Oberstimme einer unvollkommenen Kadenz mit der Terz der Tonart zu bedienen. Im eigentlichen Kunststil des strengen Satzes war im Schlußakkord nur die große Terz erlaubt. Hierin muß indessen dem Lehrer freie Hand gelassen bleiben.




Die dritte (phrygische) Tonart schließt nie mit der kleinen Terz.

Die phrygische Tonart ist auch die einzige, welche sich bei der Kadenz im Baß des aufsteigenden Leittons bedient. In den anderen Tonarten hat der Baß entweder die Dominante oder die abwärts fortschreitende Sekunde vor dem Schlußton, wie die vorstehenden Beispiele zeigen.

Man kann also in der tiefsten Stimme nur solche Cantus firmi gebrauchen, welche die Kadenz abwärts bilden.

**Bilde diese Kadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.**

**40.** Bei allen Kadenzen, in denen die dritte Stimme von der Quinte (Dominante) der Tonart in den Grundton führt, ist die grade Bewegung in die Oktave (auch in den Einklang) unvermeidlich und gestattet, aber nur in der Kadenz und nur in diesem Falle.

**41.** Der erste Zusammenklang ist ein großer oder kleiner Dreiklang oder besteht aus zwei vollkommenen Konsonanzen, z. B. reine Quinte und Oktave, Einklang und Quinte, Einklang und Oktave.

Im übrigen gelten für die Gattungen des dreistimmigen Satzes ganz dieselben Regeln, die vom einstimmigen und zweistimmigen Satze her bekannt sind.

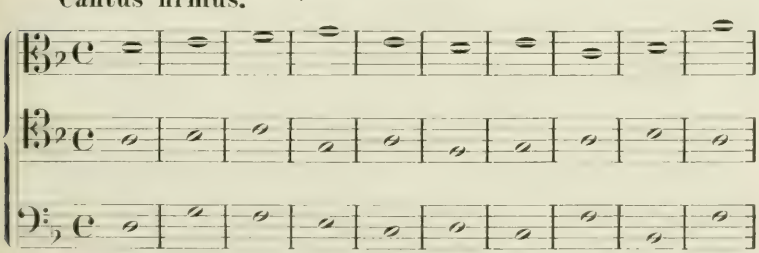
Alle Arbeiten sind daher an diesen zu prüfen.

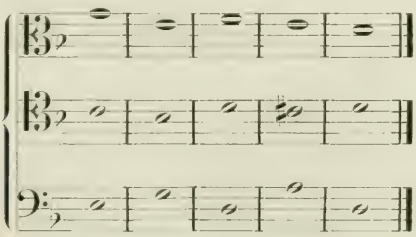
## Achte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz Note gegen Note.**

**Muster 9. Äolisch.**

**Cantus firmus.**



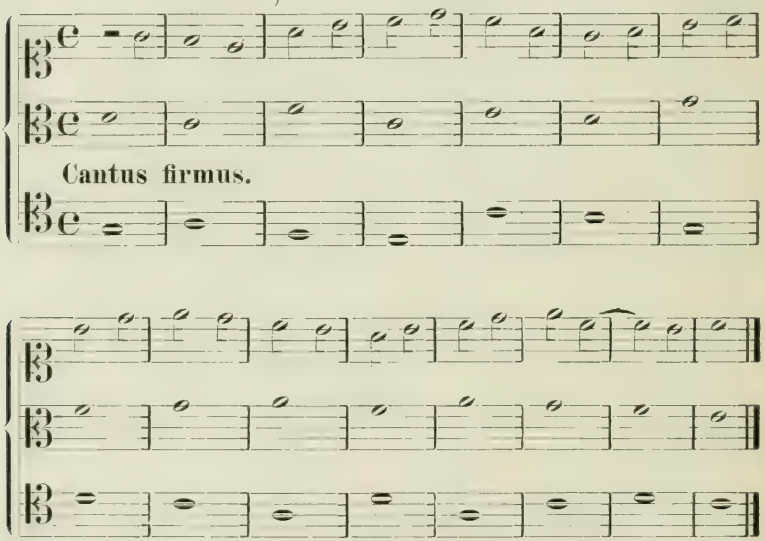


## Neunte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz zwei Noten gegen eine.** Bei dieser Aufgabe haben immer zwei Stimmen ganze Noten, eine: halbe.

**Muster 10. Ionisch.**

[1])




## Zehnte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im dreistimmigen Satze drei gegen eine.** Bewegung immer nur in einer Stimme.

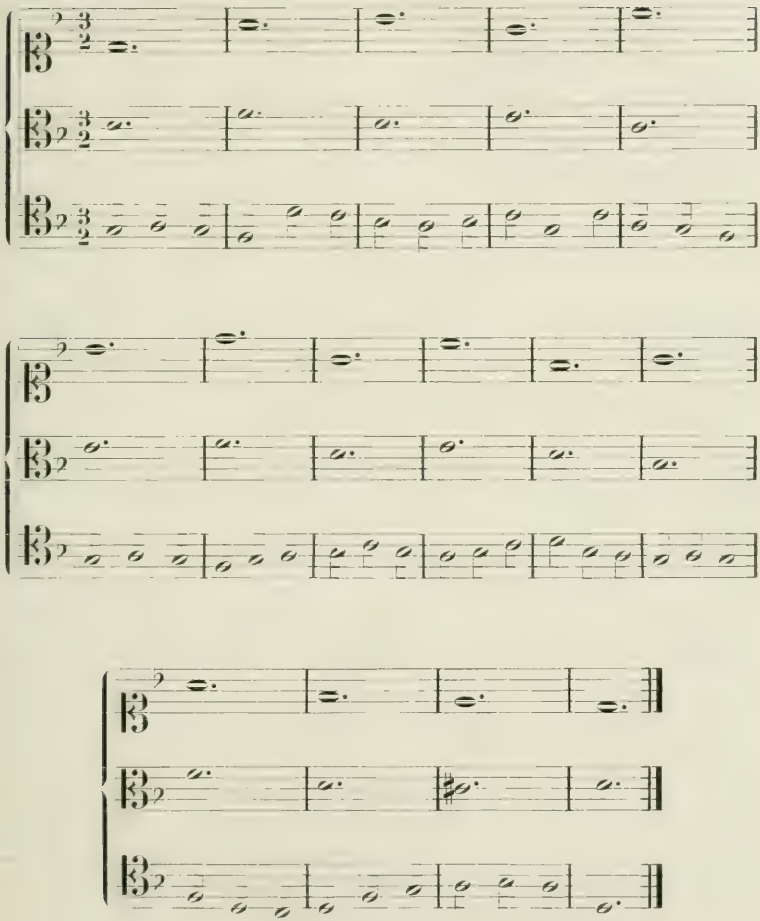
Es sei hier daran erinnert, daß die auf- und abwärts gerichteten Durchgänge immer den rückgängigen vorzuziehen sind.

Anmerk. Das von einigen Lehrern des strengen Satzes beliebte Verfahren, die Bewegung aus einer Stimme in die andere übergehen zu lassen, erleichtert zwar die Arbeit, ist aber auch viel weniger übend.

[1] An dieser Stelle ist der sonst nicht immer zu empfehlende Sprung über den Taktstrich (vgl. Fußnote zu S. 21) von guter Wirkung, weil der Alt durch den Sprung auf f die Lücke ausfüllen hilft. (D. H.)

**Muster 11. Äolisch.**

Cantus firmus.

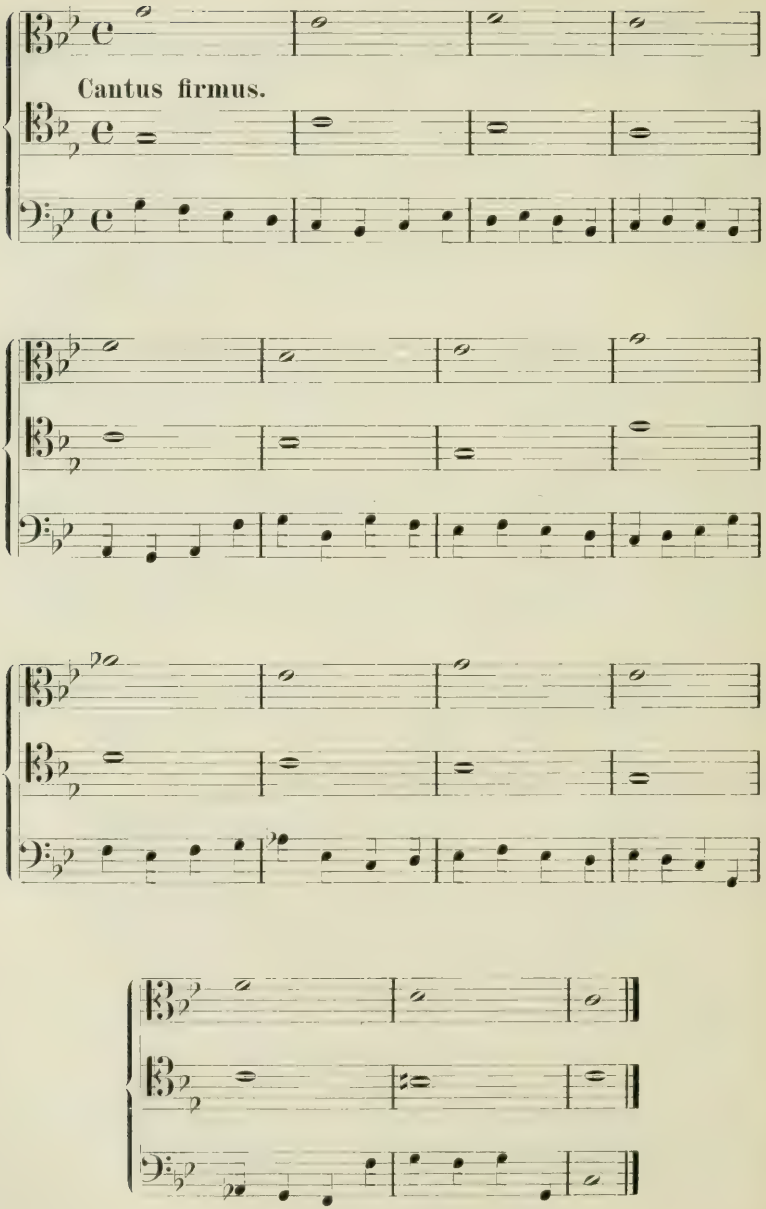


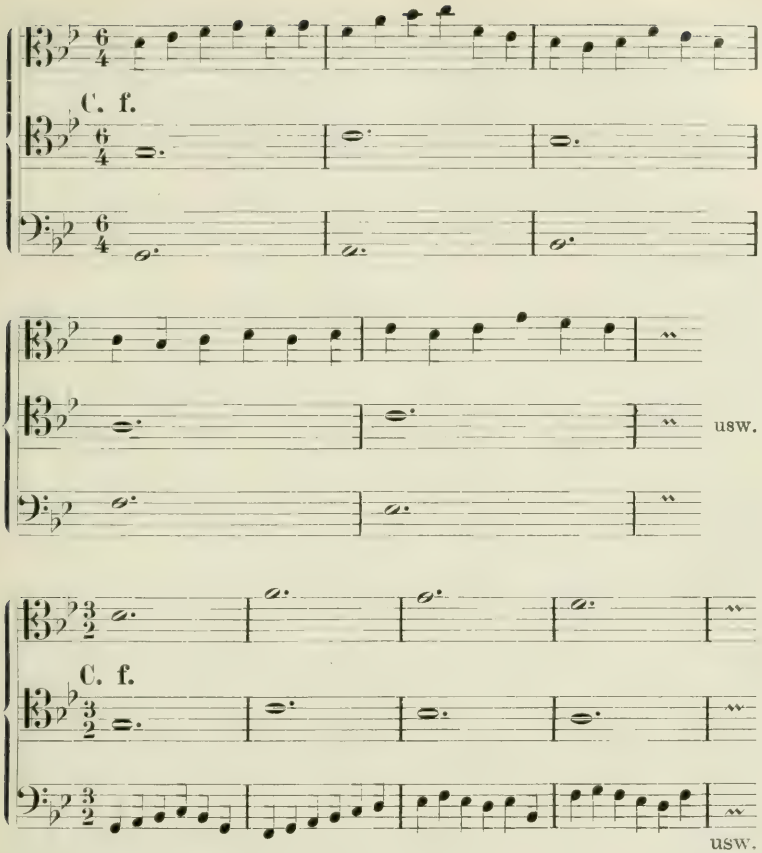
## Elfte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz vier und sechs Noten gegen eine.** Bewegung nur in einer Stimme.

Hier müssen alle guten Taktteile konsonieren.

**Muster 12. Dorisch.**






## Zwölfte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im dreistimmigen Satz gleichzeitig:**

**1) 2 und 4 gegen eine,**

**2) 2 und 6 gegen eine,**

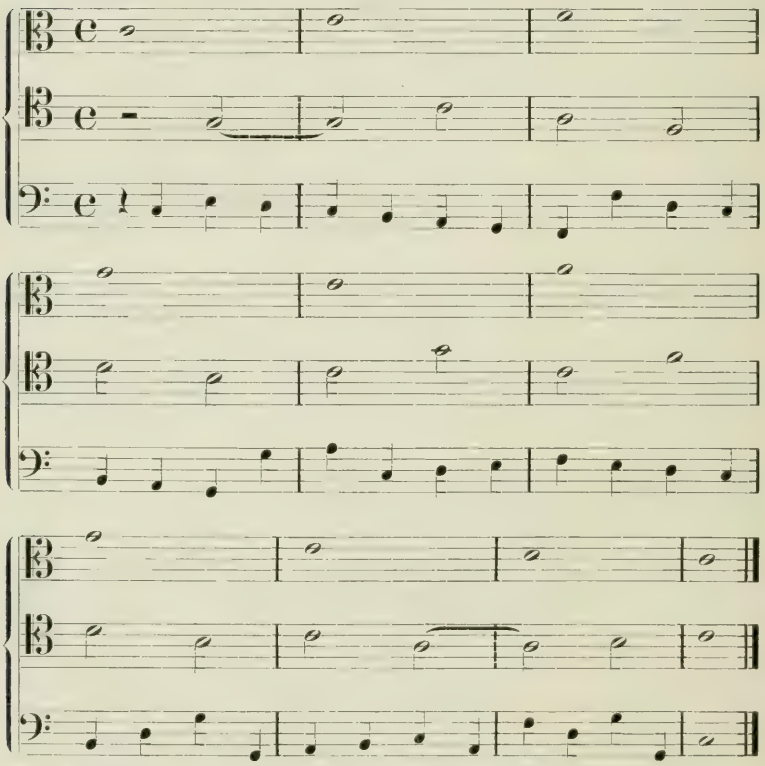
**3) 3 und 6 gegen eine.**

Bei 1) hat also der Cantus firmus Ganze, der eine Kontrapunkt Halbe, der andere Viertel. Bei 2) hat der Cantus firmus 𝅝·, der eine Kontrapunkt 𝅗𝅥·, der andere Viertel. Bei 3) hat der Cantus firmus 𝅝·, der eine Kontrapunkt 𝅗𝅥, der andere Viertel. Selbstverständlich könnte man dieselben Verhältnisse auch in anderen Noten-

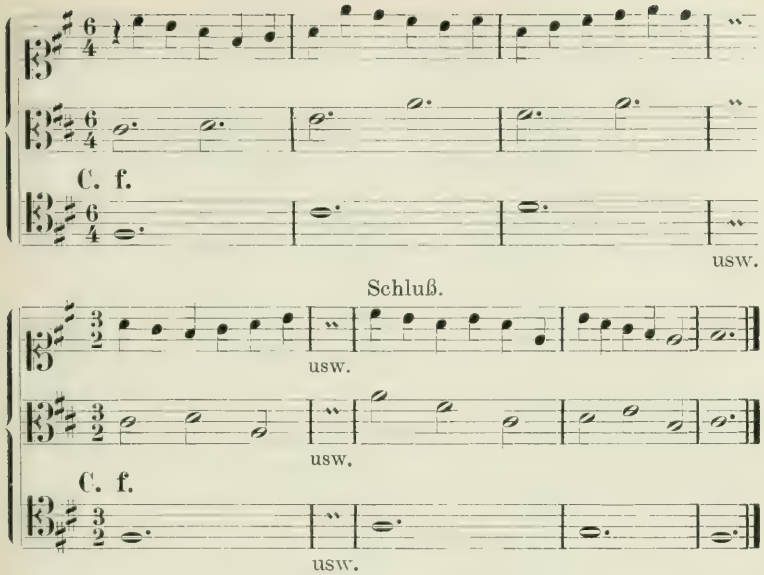
gattungen darstellen, z. B. im Dreivierteltakt durch punktierte Halbe, Viertel, Achtel; im Allabreve- (Zweieintel-) Takt durch Doppeltganze, Ganze und Halbe etc. Doch sind die zuerst angeführten Notengattungen für diese Art von Arbeiten am meisten in Gebrauch.

**Muster 13. Ionisch.**

**Cantus firmus.**[1])



[1]) Die Schwierigkeit der Aufgabe macht es oft beinahe unmöglich, die Regeln des strengen Satzes in ihrer ganzen Strenge anzuwenden. Man ist meistens gezwungen, sich einige geringfügige Freiheiten zu nehmen, die jedoch durch die stetige Bewegung der beiden kontrapunktierenden Stimmen verdeckt werden und nicht so sehr auffallen, als wenn nur eine Stimme rhythmisch belebter ist. Solche Freiheiten sind z. B.: Takt 1 und 2 im Alt die Bindung, Takt 2 und 3 im Alt die Akkordfiguration e. c. a. die ohne die Viertelbewegung im Baß nicht zu empfehlen wäre. (D. H.)



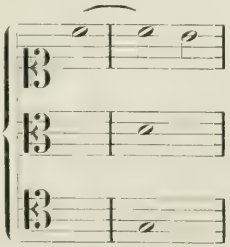

Die Übungen zu dieser Aufgabe sind in nur geringer Anzahl, gleichsam versuchsweise, zu liefern, und können, nach Ermessen des Lehrers, auch gänzlich übergangen werden. Sie sind noch schwerer, als die vorhergehenden, ohne einen dieser Schwierigkeit entsprechenden Nutzen zu gewähren.

## § 14.

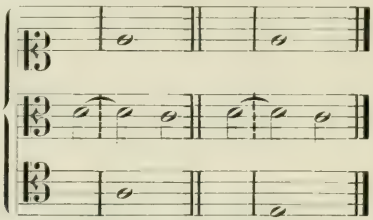
### Bindungen im dreistimmigen Satz.

Die Bindungen geschehen im dreistimmigen Satz nach denselben Vorschriften, wie im zweistimmigen.

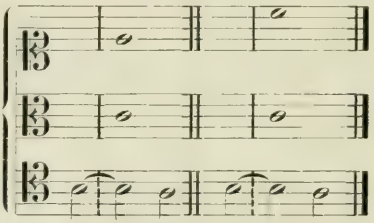
**42.** In der Oberstimme kann die dissonierende Septime gleichzeitig als Quarte zur dritten Stimme dissonieren.



**43.** In der Mittelstimme kann die gegen die Oberstimme dissonierende Sekunde gleichzeitig gegen die Unterstimme als Quarte oder Septime dissonieren.



**44.** In der Unterstimme kann die gegen die eine Oberstimme dissonierende Sekunde gleichzeitig gegen die andere als Quarte oder als None dissonieren.

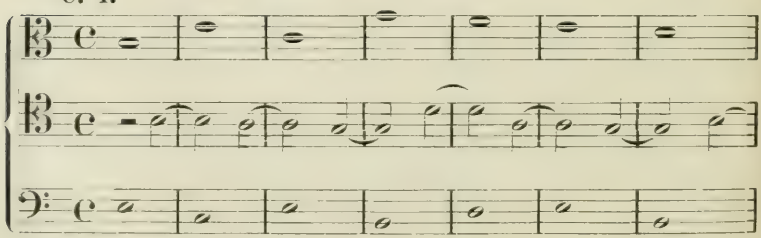


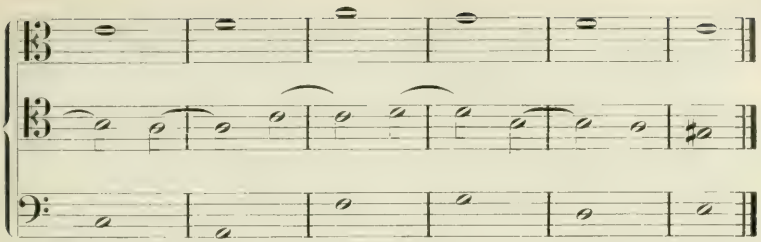
Der Unterschied, den die Harmonielehre (§ 35) zwischen None und Sekunde, oder besser zwischen Sekunden anderer und Sekunden derselben Oktave macht, und der dort für die Behandlung der Vorhalte von großem Gewicht ist, fällt hier fort. Die None wird als Sekunde behandelt.

## Dreizehnte Aufgabe.

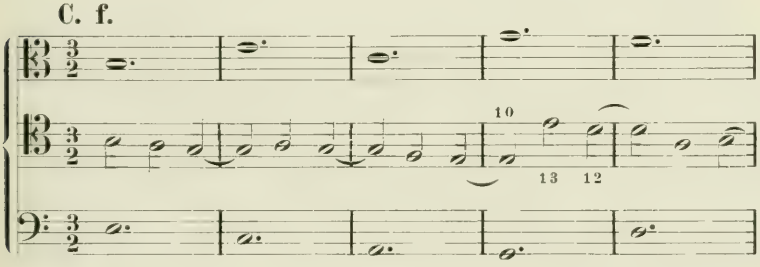
**Kontrapunktiere Bindungen in einer Stimme des dreistimmigen Satzes im zwei- und dreiteiligen Takt.**

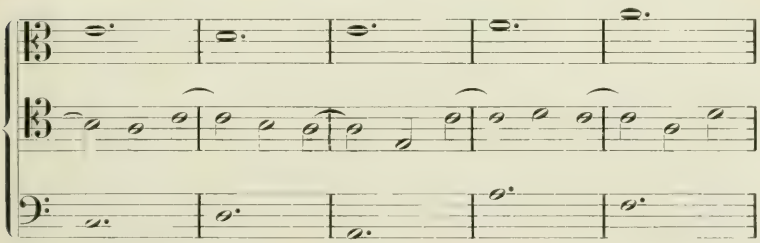
**Muster 14. Phrygisch.**

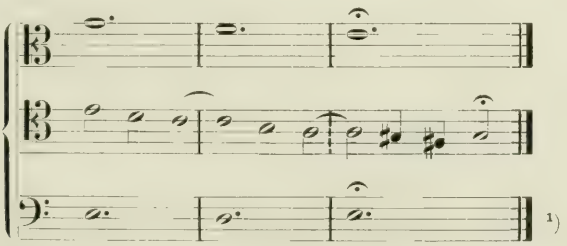




C. f.






[1]) Ein Beispiel für die Vereinigung von Kontrapunkten in Vierteln und Bindungen folge hier. Auch hier sind etliche Abweichungen von

§ 15.

**Gemischter dreistimmiger Satz.**

Der gemischte Kontrapunkt befindet sich entweder in einer oder in zwei Stimmen.

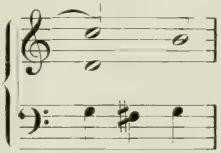
Pausen sind nur zu Anfang gestattet.

## Vierzehnte Aufgabe.

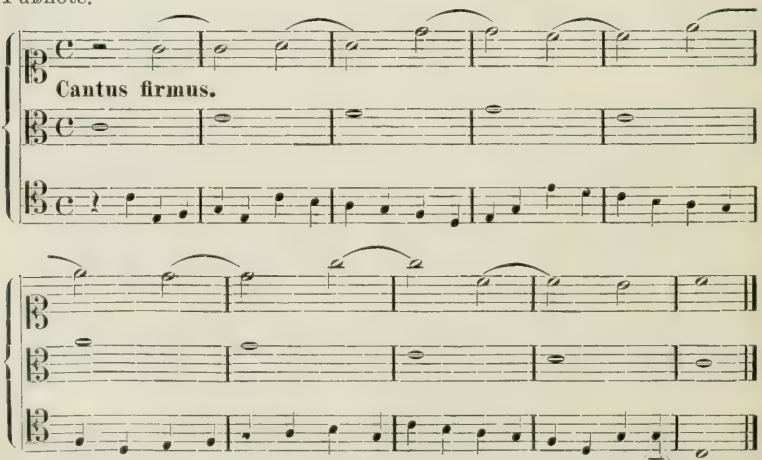
**Bilde gemischte Kontrapunkte im dreistimmigen Satz**
**1) in einer Stimme,**
**2) in zwei Stimmen.**

Die erste Aufgabe ist die bei weitem wichtigere.

Im gemischten Kontrapunkt in zwei Stimmen kann es wünschenswert erscheinen, gelegentlich zu einer Bindung in längeren Noten eine Bewegung in kürzeren Noten festzuhalten. Dies ist gestattet, wenn die Bewegung durch einen rückgängigen Durchgangston erhalten wird, der bei der Auflösung des Vorhalts auf den Ausgangston in derselben Stimme zurückführt,

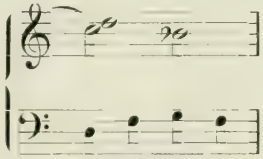


den strengsten Vorschriften schwerlich zu umgehen. Vgl. S. 46. Fußnote.

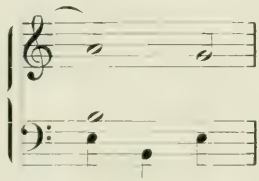



(D. H.)

oder wenn der eingeschobene Ton entweder zum Cantus firmus und dem Vorhalt,

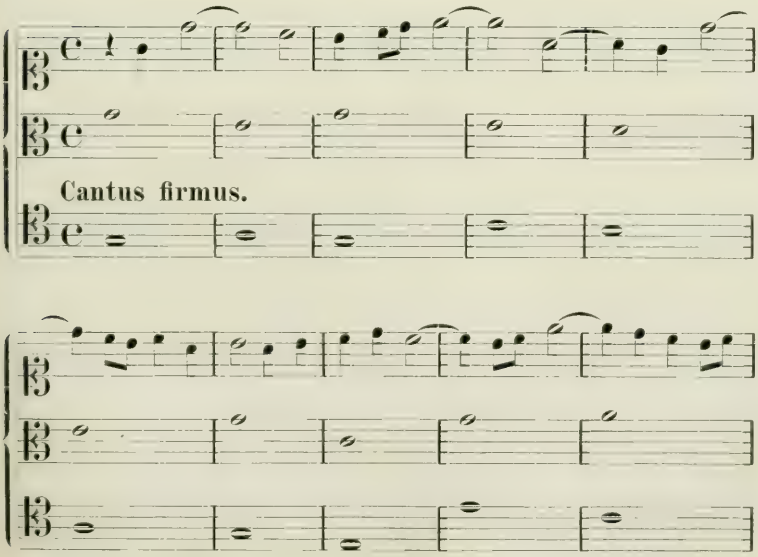


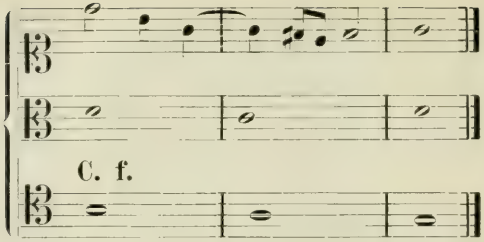
oder zum Cantus firmus und der folgenden Auflösung des Vorhaltes konsoniert.



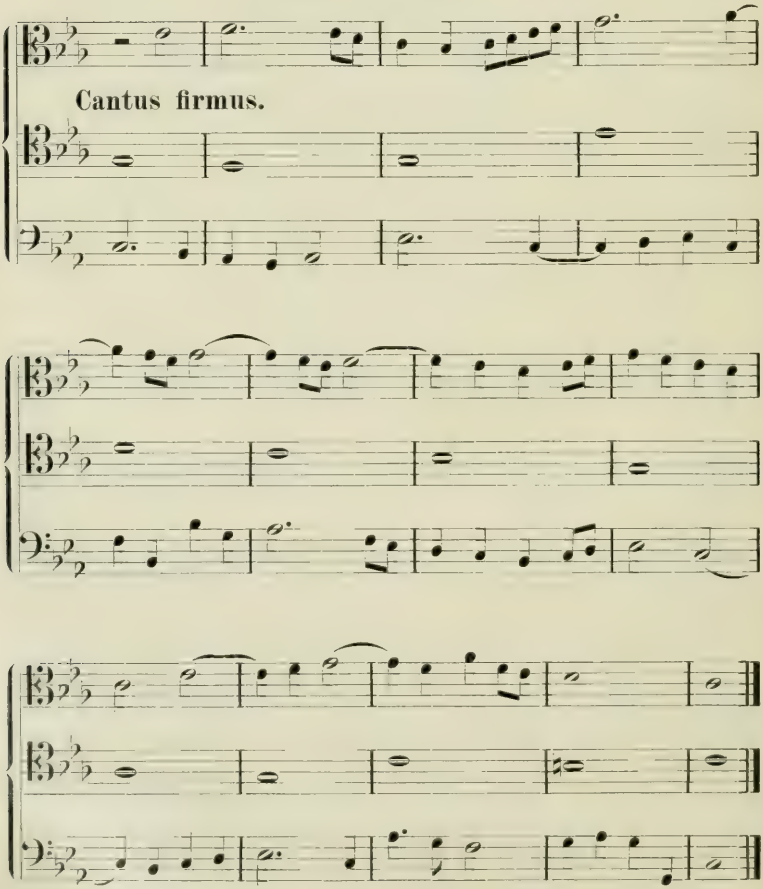
Doch haben wir es in allen drei Fällen mit Ausnahmen zu tun.

**Muster 15. Mixolydisch.**






**Muster 16. Äolisch.**



## D. Der vierstimmige strenge Satz.

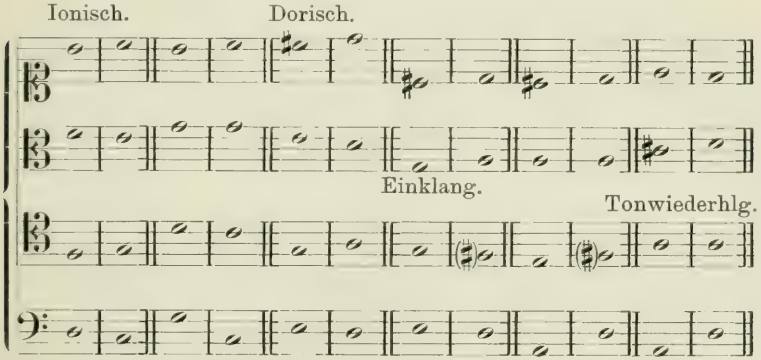
### § 16.

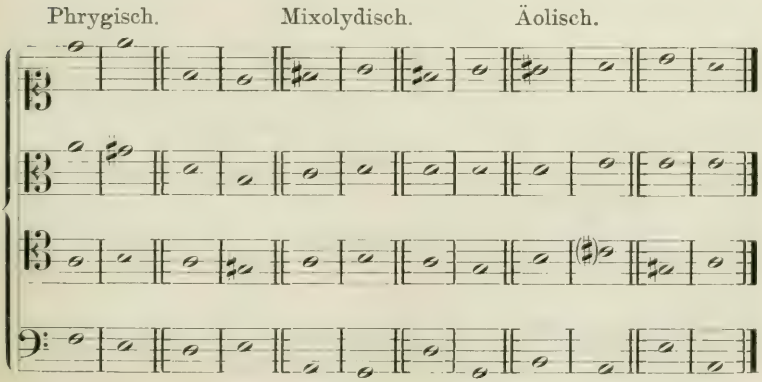
Im vierstimmigen Satz wiederholen sich dieselben Aufgaben, mit denselben Regeln und Ausnahmen, wie im dreistimmigen Satz.

**45.** Die Kadenz wird vierstimmig:

im ersten Akkord durch Verdoppelung eines Tones; (doch wird in der ersten, zweiten, fünften und sechsten Tonart der Leitton, die große Septime der Tonart, nicht verdoppelt; in der dritten wird die abwärts gehende [kleine] Sekunde nicht verdoppelt:)

im zweiten Akkord durch Vervollständigung des Dreiklanges, indem man diesem die fehlende Terz oder Quinte hinzufügt — oder Grundton oder Quinte verdoppelt.

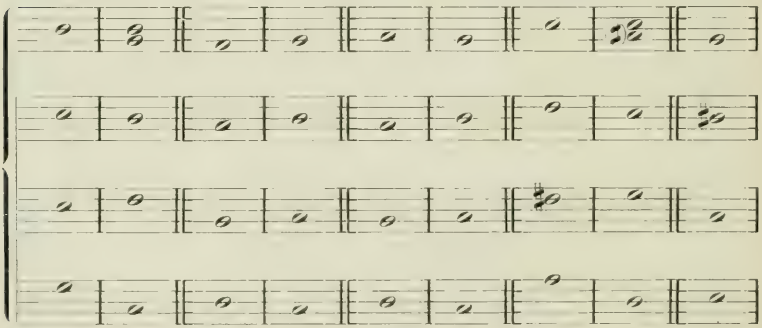


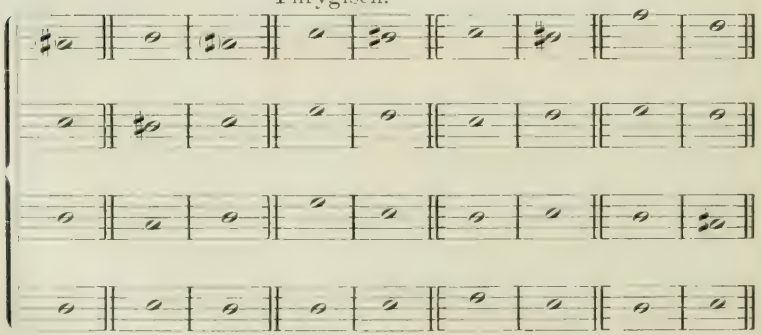
Wo die Unterstimmen die vollständige zweistimmige Kadenz schon haben, muß man sich in den Oberstimmen mit einer unvollkommenen Kadenz begnügen. Es darf dies um so eher geschehen, als die vorliegenden Arbeiten nicht als selbständige abgeschlossene Musikstücke betrachtet werden müssen. Selbstverständlich ist dieser Fall nicht absichtlich herbeizuführen, sondern nur, wo es die Beschaffenheit des Cantus firmus nötig macht, zu berücksichtigen. Besonders bei den späteren Gattungen bietet sich hierdurch eine Erleichterung der Arbeit, und kommt es nicht darauf an, wenn ausnahmsweise einmal ein Satz ohne Quinte, mit Terz in der Oberstimme schließt. Vgl. Muster 20.

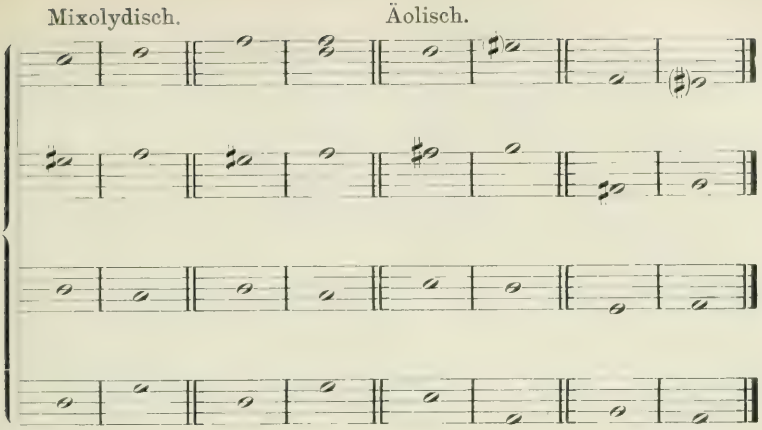
## Unvollkommene Kadenzen, deren man sich ausnahmsweise bedienen darf.

Ionisch. Dorisch.



Phrygisch.






und ähnliche.

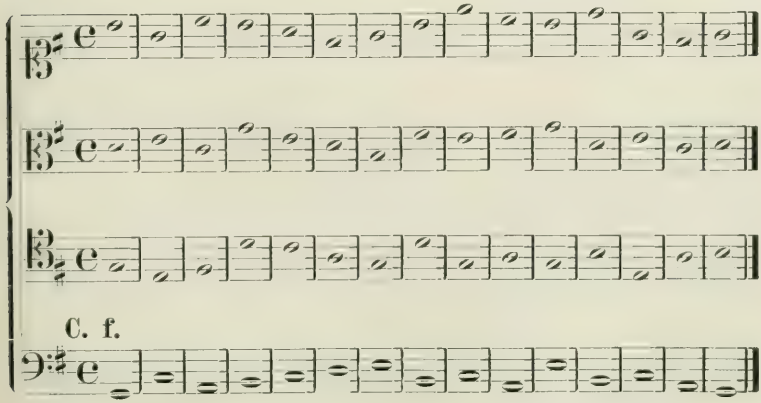
Der Baß bildet auch hier nie Kadenz mit dem aufsteigenden Leitton, ausgenommen in der phrygischen Tonart.

**Bilde die Kadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.**

## Fünfzehnte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz Note gegen Note.**

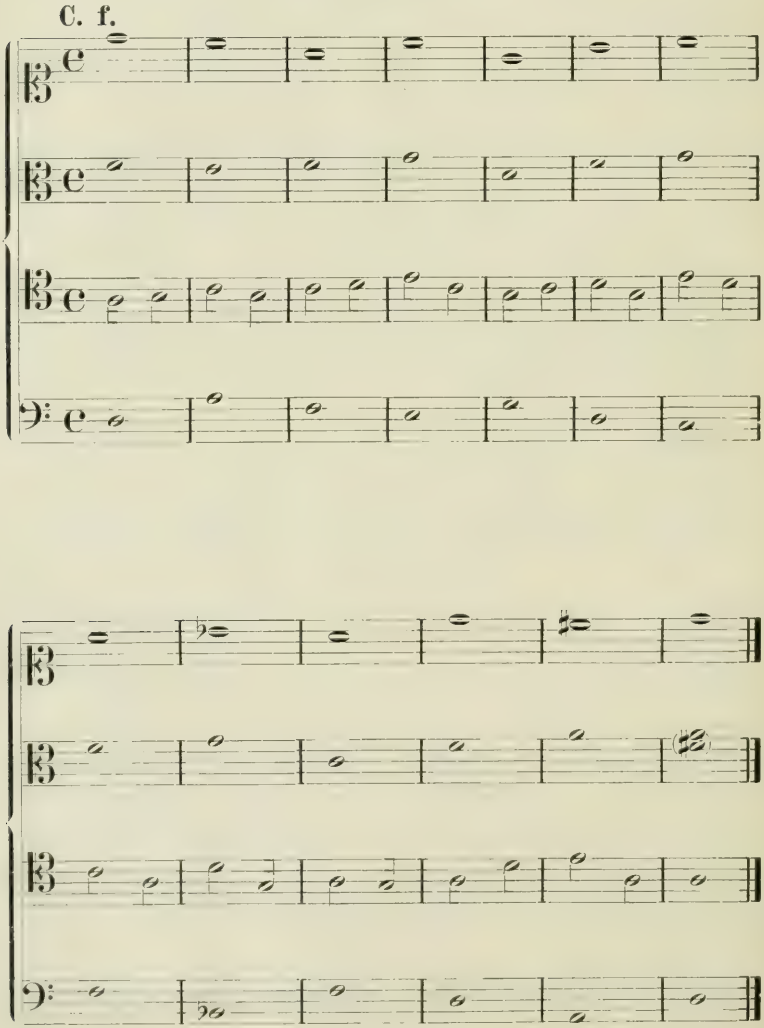
**Muster 17. Ionisch.**



## Sechzehnte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz zwei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.**

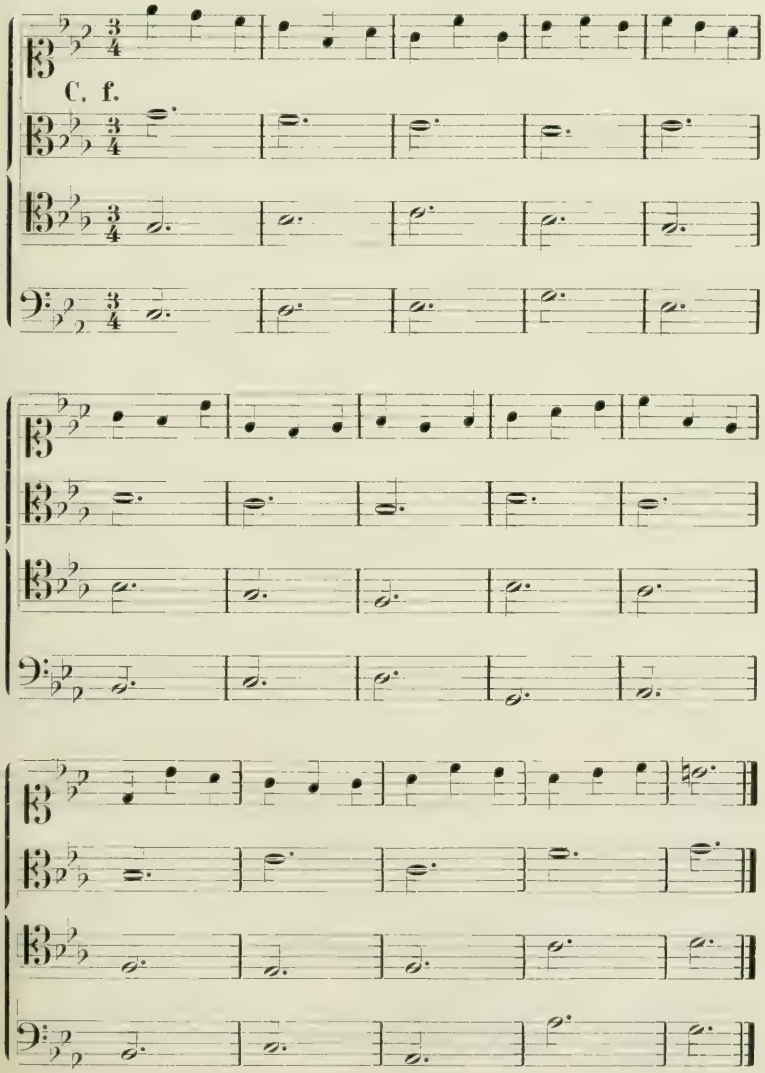
**Muster 18. Dorisch.**



## Siebzehnte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz drei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.**

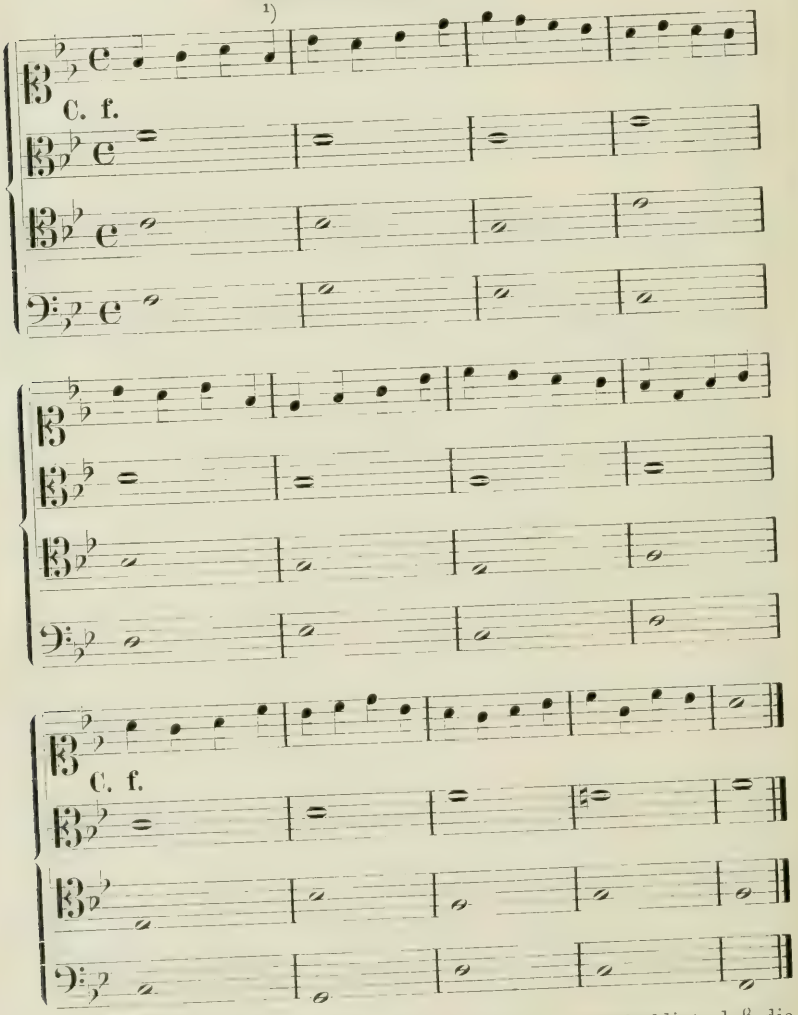
**Muster 19. Phrygisch.**



## Achtzehnte Aufgabe.

**Kontrapunktiere unter denselben Bedingungen vier und sechs Noten gegen eine.**

**Muster 20. Mixolydisch.**




[1]) Dieser Einklang mit dem Alt ist dadurch entschuldigt, daß die vier Viertel des ersten Taktes als Figuration des einen Tones f betrachtet werden können.

## Neunzehnte Aufgabe.

**Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz gleichzeitig**

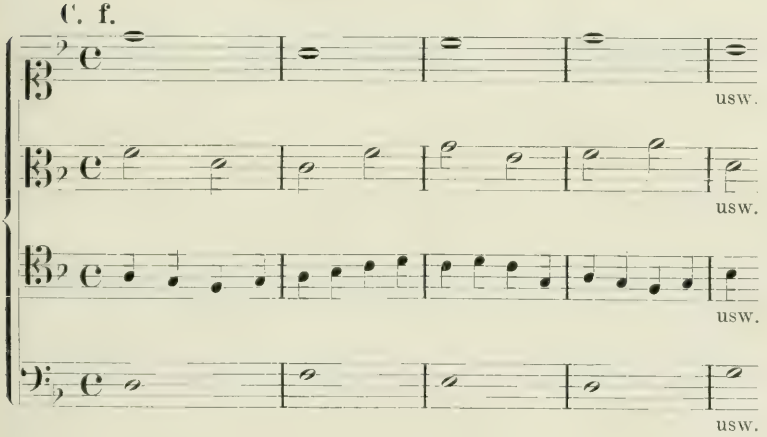
**1) Note gegen Note, zwei gegen eine, vier gegen eine;**

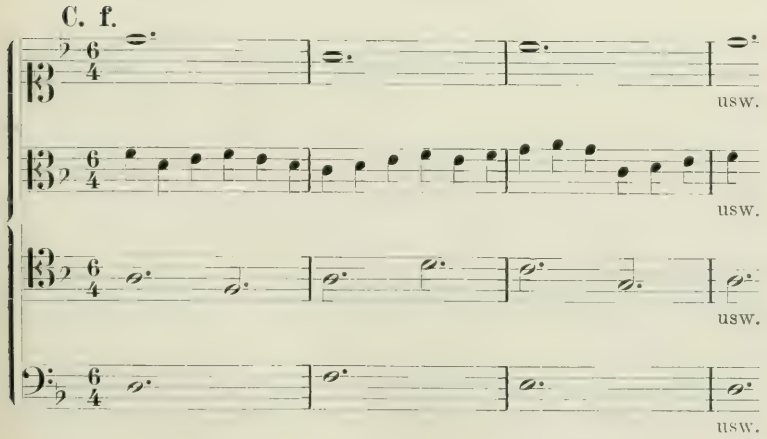
**2) Note gegen Note, zwei gegen eine, sechs gegen eine;**

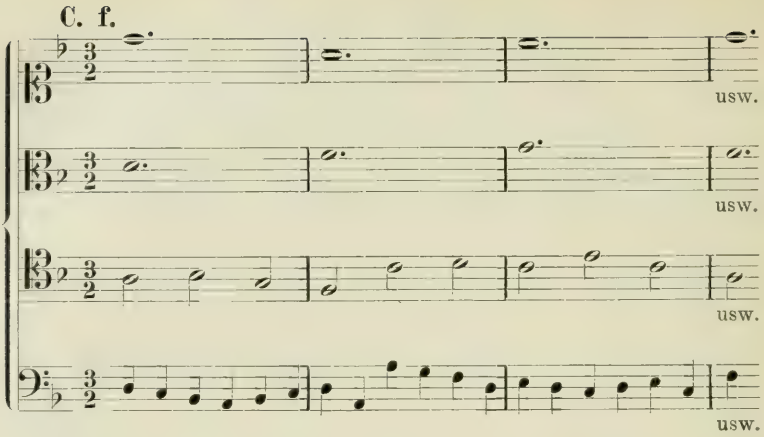
**3) Note gegen Note, drei gegen eine, sechs gegen eine.**

Diese, hier sehr schwierige, im freien Satz äußerst leichte Aufgabe, ist nur in einzelnen Beispielen zu lösen.

**Muster 21. Äolisch.**



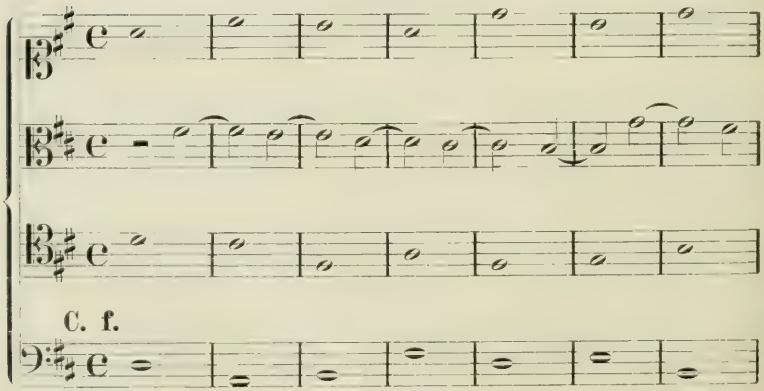



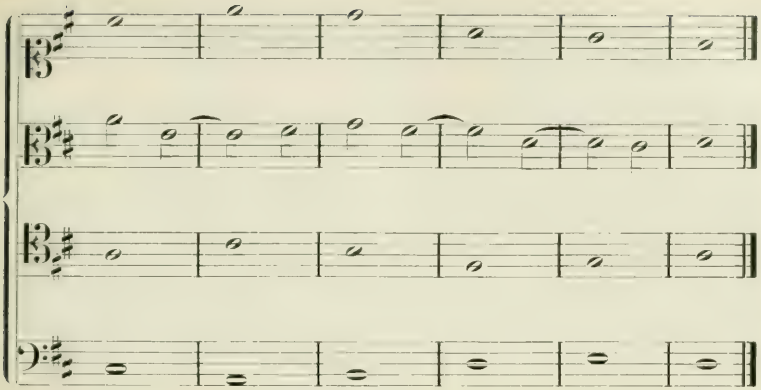



## Zwanzigste Aufgabe.

**Kontrapunktiere im vierstimmigen Satz Bindungen in einer Stimme.** Die anderen Stimmen Note gegen Note. Diese Aufgabe ist hauptsächlich im zweiteiligen Takt zu lösen, weil dieser größere Schwierigkeiten bietet. Einige Beispiele möge der Schüler im dreiteiligen Takte ausführen.

**Muster 22. Ionisch.**

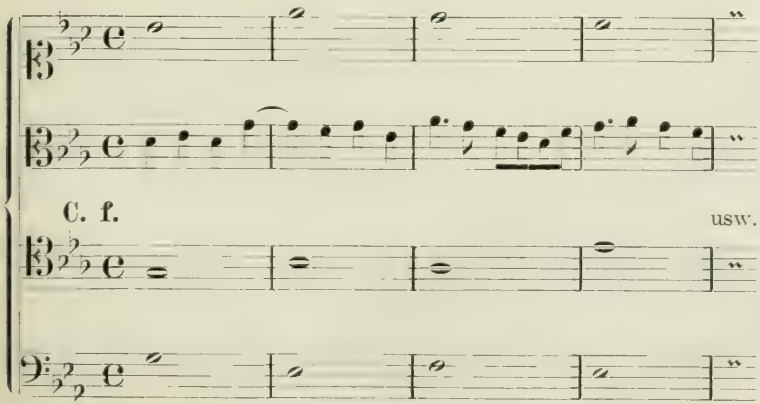


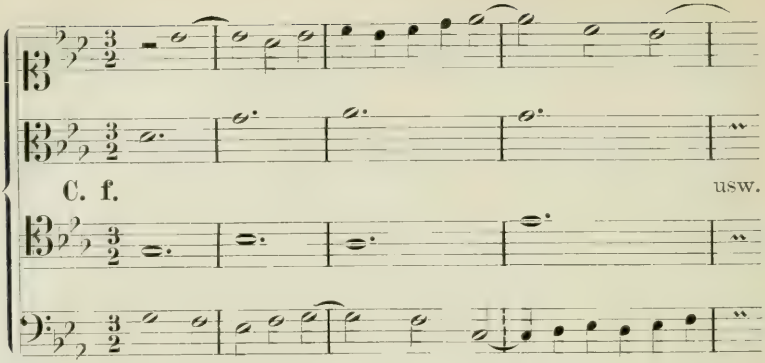


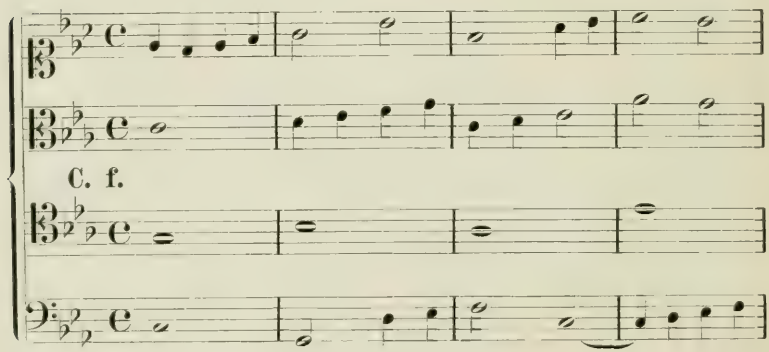
## Einundzwanzigste Aufgabe.

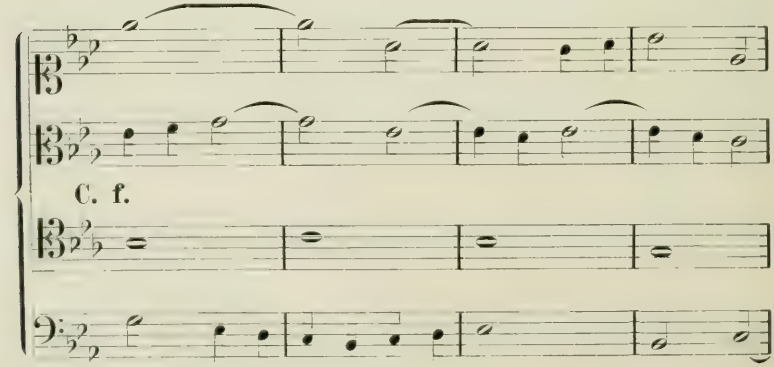
**Bilde im vierstimmigen Satz gemischte Kontrapunkte**
**1) in einer Stimme**
**2) in zwei Stimmen**
**3) in drei Stimmen.**

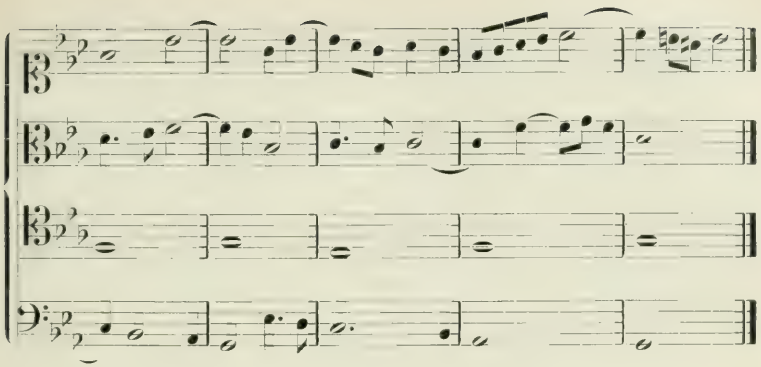
**Muster 23. Phrygisch.**




C. f.
usw.


C. f.


C. f.



## § 17.

### Freiheiten im strengen Satz.

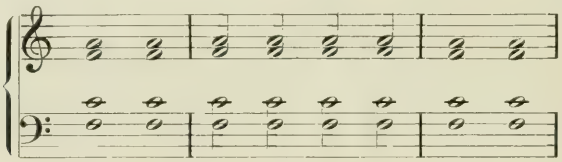
Die Werke der alten Meister, die dem Kunststil des strengen Satzes angehören, bilden noch heute einen wesentlichen Bestandteil unseres religiösen Musikschatzes, und haben den Vergleich, auch mit den größten Leistungen späterer Zeit, keineswegs zu scheuen. Wie sehr die Gegenwart sich der hohen Bedeutung derselben bewußt ist, beweisen, außer den häufigen Aufführungen und selbst Nachahmungen, ganz besonders die zahlreichen neuen Ausgaben jener Werke bei den Nationen, die in Kultur und Kunstpflege gleichstehen. Das Studium derselben kann daher dem ernst strebenden Kompositionsschüler durchaus nicht erspart werden.

Doch haben die alten Meister die Regeln des strengen Satzes mit derselben künstlerischen Freiheit befolgt, wie die großen Meister des harmonischen Stils die Regeln der Harmonielehre, d. h. sie sind, wie diese, durch die Regel zum Gesetz vorgedrungen. Die Lehre aber, welche sie auch sei, kann dem Gesetz, — das an sich nur eines wissenschaftlichen Ausdrucks fähig ist, — nur durch die Regel mit ihren Ausnahmen entsprechen.

Es ergeben sich daher gewisse Freiheiten, die wegen ihres häufigen Vorkommens hier aufgeführt werden müssen, und, von denen ausnahmsweise Gebrauch zu machen dem Schüler unter der Bedingung gestattet sein soll, daß er sich dieses Gebrauches vollkommen bewußt ist, und sich auf diesen Paragraphen des Lehrbuches beziehen kann. Von seltenen, außerordentlichen Einzelheiten ist hier

also durchaus nicht die Rede, ebensowenig von den Freiheiten, die sich Stümper aus Ungeschick genommen haben.

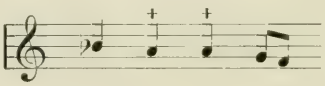
I. Tonwiederholung findet sich häufig, sowohl im Cantus firmus als auch im Kontrapunkt, und ist meist durch den Text bedingt. Oft verweilen die Stimmen mehrere Takte lang auf denselben Tönen, indem sie den Text absingen.



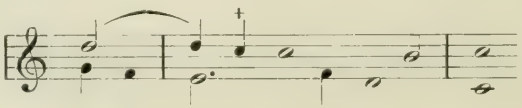
Eine besondere Anwendung dieses Verfahrens ist das Psalmodieren, Absingen des Textes auf demselben Akkord, nach der metrischen Quantität der Silben, — nicht nach dem Maße bestimmter musikalischer Notengattungen, — mit einem Schlußfall auf den letzten Silben.

Bei der Durcharbeitung der Gattungen durfte natürlich die Tonwiederholung mit einer einzigen Ausnahme nicht gestattet werden, weil ihre Anwendung nichts weiter wäre, als die Veränderung einer Gattung in eine andere. Von jetzt an mag der Schüler, zugunsten anderer Vorteile, von derselben ausnahmsweise Gebrauch machen.

Eine melismatische Tonwiederholung enthält folgende sehr häufige, meist derselben Textsilbe angehörende Figur.



II. Bindung einer längeren Note an eine kürzere kommt zwar nicht vor, doch findet sich sehr häufig eine melismatische Figur, welche den folgenden Ton durch eine kürzere Note vorher angibt, gleichsam antizipiert:



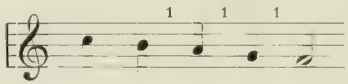
Dieser Gebrauch erinnert an die Vorhalte der Harmonielehre zur sechsundzwanzigsten Aufgabe, welche ohne Bindung, in derselben Stimme durch denselben Ton, aber in kürzerer Note, vorbereitet sind. Doch wird hier, im strengen Satz, die kurze Note nie als vorbereitende Konsonanz zur Dissonanz angesehen, sondern erst die folgende längere Note dient zur Vorbereitung des Vorhaltes, und muß selbst als Konsonanz eintreten; wie oben die ganze Note c, welche Vorbereitung und Vorhalt einschließt. Bindungen, bei denen die angebundene (zweite) Note um mehr als die Hälfte kürzer ist, als die erste,

finden sich wohl, aber selten.

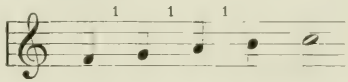
III. Kreuzung der Stimmen, d. h. das gegenseitige Überschreiten derselben, so daß die tiefere über der höheren, die höhere unter der tieferen zu stehen kommt, ist sehr häufig. Man wird es in fast allen bewegteren und reicher ausgeführten Sätzen der alten Meister finden. Gar nicht vorkommen wird es nur in wenigen ganz einfach deklamatorisch gehaltenen.[1])

[1]) Es sei dem Schüler empfohlen, in den Werken der Meister den Stimmkreuzungen besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da viele auffallende Klangwirkungen im Chorsatz auf Kreuzung der Stimmen zurückzuführen sind. Ein hoher Tenor über tiefem Alt, ein hoher Alt über der tieferen Mittellage des Soprans, ein hoher Baß über tiefem Tenor geben Klangfärbungen, die auf andere Weise nicht zu erreichen sind. Der schlichte vierstimmige Satz wirkt, wenn die Stimmen nie durcheinandergehen, auf die Dauer leicht monoton und farblos. Noch wichtiger für die Klangwirkung ist die Stimmkreuzung im fünf- bis acht- und mehrstimmigen Satz, weil nur auf solche Weise eine freie, klangvolle Entfaltung der Einzelstimmen möglich ist, die sonst im vielstimmigen Satz sehr eingeengt sind. Natürlich ist auch hier vor Übertreiben zu warnen. Es kommt auf genaue Kenntnis der einzelnen Stimmen an. Der Komponist soll genau wissen, welches die Wirkung der einzelnen Töne in jeder Stimmlage ist, welche Töne glänzend, welche matt klingen, was man der Stimme in jeder Lage zumuten darf und ähnliches. Wenn er durch die Praxis diese Kenntnisse erworben hat, wird er auch mit Sicherheit die Klangeffekte, die ihm vorschweben, erzielen können, wird er lernen, mit den Stimmen gleichsam zu „instrumentieren“, und gerade die Kreuzung ist dafür von großer Wichtigkeit. Die schönsten mir bekannten Wirkungen dieser Art finden sich in italienischen Madrigalen aus der Zeit von ca. 1575—1625. (D. H.)

IV. Der Tritonus, die Folge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung, findet sich in der einzelnen Stimme äußerst selten, wohl nur, wenn die diatonische Fortschreitung von der Oktave der Durtonleiter abwärts

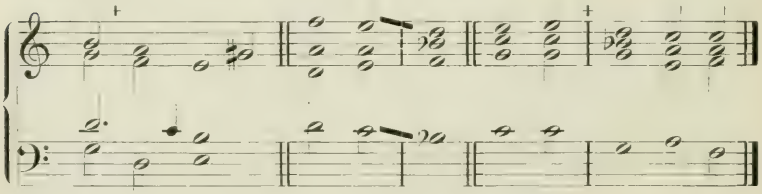


oder zur Oktave derselben aufwärts, führt.

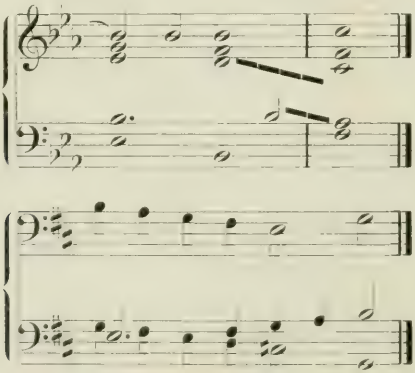


Dagegen ist der Tritonus im Zusammenklang im mehr als zweistimmigen Satz sehr häufig. Nicht nur, daß die Seite 15 angeführten Fortschreitungen gradezu in regelmäßigem Gebrauch sind, auch die unmittelbare Folge zweier großer Terzen oder kleiner Sexten findet sich überall. Hier folgen einige Beispiele aus den bekanntesten Werken von Palestrina und Lassus zur Bestätigung.

Palestrina, aus dem achtst. Stabat mater.

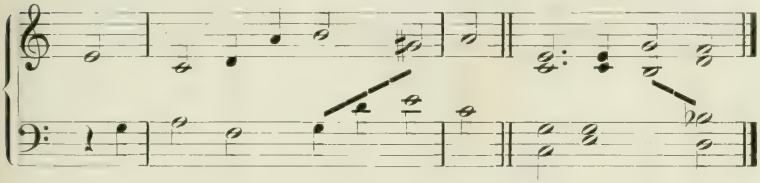


Lassus, aus den 7 Psalmen.



V. Ebenso sind die, dem Tritonus verwandten Erscheinungen des Querstandes sehr häufig, aber keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen.

Lassus.

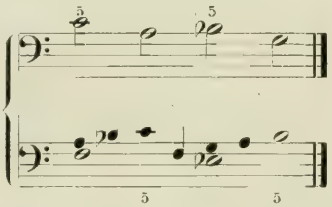


Im ersten Beispiele folgen Tritonus und Querstand unmittelbar aufeinander.

Solche Fälle sollen hier gar nicht erwähnt werden, in denen der Querstand sich über mehrere Zusammenklänge hinaus geltend macht. Denn die Regeln der Alten beziehen sich nur auf die Einzelstimme, den Zusammenklang, die Fortschreitung zwischen zwei Zusammenklängen in bezug auf das gegenseitige Verhältnis von je zwei Stimmen. Grade so bilden sie den metrischen und logischen Akzent nicht durch den Takt, sondern durch die Bewegung der Stimme.

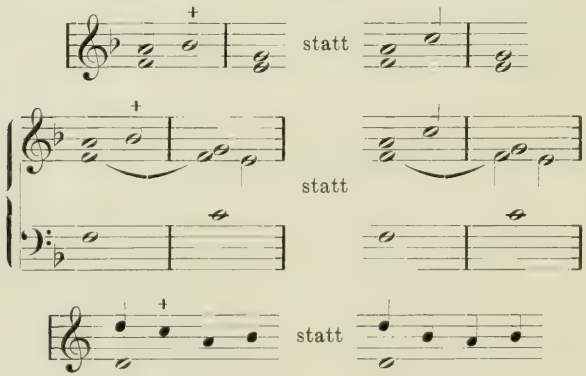
VI. Grade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz wurde hier nur bei den Kadenzen des drei- und vierstimmigen Satzes, als unumgänglich, gestattet. Die Meister des alten Kirchenstils dagegen vermeiden dieselbe beinahe ausnahmslos nur im zweistimmigen Satz, im dreistimmigen viel weniger, im vier- und mehrstimmigen gar nicht mehr. Allerdings lassen sich über ihr Verfahren gewisse subtile Regeln mit zahlreichen Ausnahmen aus ihren Werken ableiten, doch würde der Versuch, dieselben hier aufzustellen, den Anfänger nur verwirren. Mit Ausnahme des einen, oben erlaubten, regelmäßigen Gebrauches bei der Kadenz, hat sich der Schüler der graden Bewegung in eine vollkommene Konsonanz nur dann ausnahmsweise zu bedienen, wenn er dadurch einen anderen erheblichen Fehler vermeiden kann. Auch wenn es ihm gelingt, dadurch eine längere Folge von Sextakkorden zu unterbrechen oder zu vermeiden, wird er einen guten Gebrauch von dieser Freiheit machen.

VII. Falsche Quinten und Oktaven auf den guten Taktteilen, durch den dazwischenliegenden schlechten Taktteil ungenügend gedeckt, finden sich zuweilen, sollten aber von dem Schüler nicht nachgeahmt werden. In dem folgenden Beispiel des Lassus verbinden sich solche falsche Quinten mit Tritonus und Kreuzung der Stimmen.

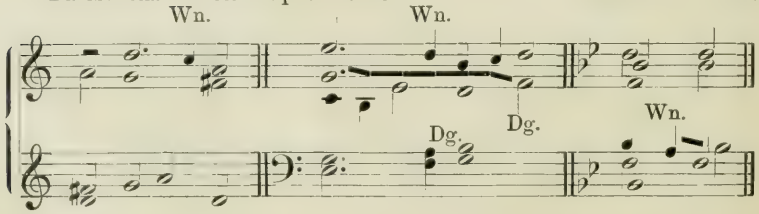


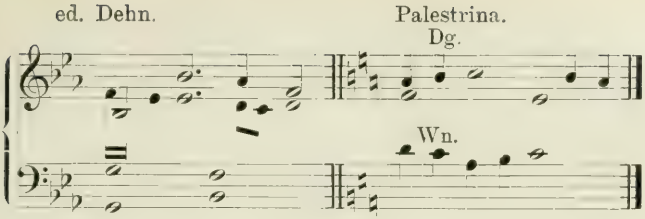
Die Quintenparallele fällt hier dadurch noch mehr ins Ohr, daß die zweite Stimme, indem sie die erste kreuzt, auf dem schlechten Taktteil dieselbe Quinte noch einmal hervorhebt.

VIII. Die Wechselnote ist eine Dissonanz, welche als melodischer Hilfston an Stelle einer Konsonanz steht, und von der Freiheit dieser Gebrauch macht, sprungweise fortzuschreiten.




Palestrina. Missa Papae Marcelli. Lasso. VII Ps.



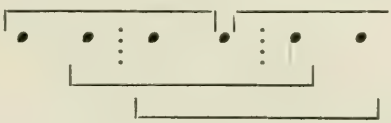



IX. Zu den Wechselnoten zählte man auch diejenigen Vorhalte, welche (nicht vorbereitet, aber) durch stufenweise Fortschreitung eingeführt und deshalb den Durchgängen nahe verwandt sind. (Vgl. Hrml. § 41.) Beschränkter Gebrauch derselben wurde § 12 für gewisse Fälle gestattet. Sie kommen bei vier und sechs Noten gegen eine auf den guten Taktteilen vor, doch nie auf dem ersten.

Der Viervierteltakt wird dabei angesehen und behandelt, als bestände er aus ineinandergefügten Dreivierteltakten:

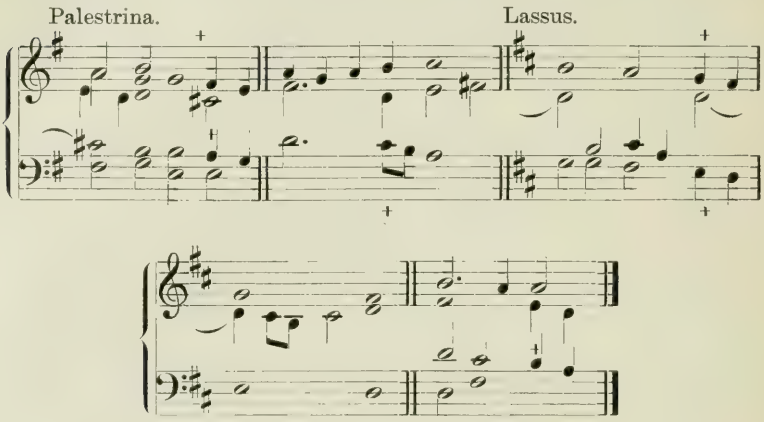
ebenso der Sechsvierteltakt:

der Dreihalbetakt aus ineinandergefügten Viervierteltakten:

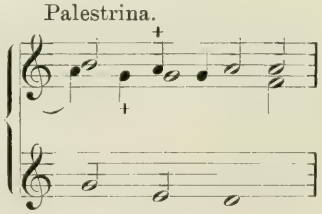


Hier bezeichnen die senkrechten Strichelchen die guten, und die durch den untergeschobenen drei- oder vierteiligen Takt gleichsam gut gewordenen Taktteile. Die punktierten Linien markieren die ursprüngliche Takteinteilung.

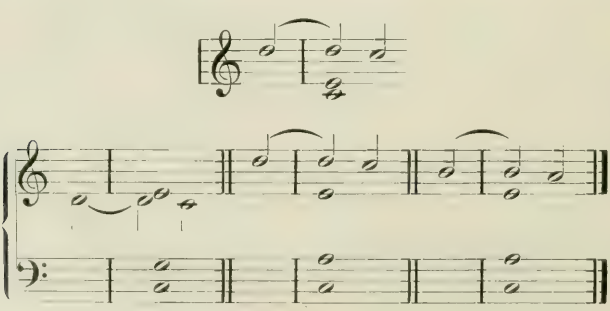
Hier folgen einige Beispiele dieser Art von Wechselnoten, eigentlich stufenweis eingeführten Vorhalten:



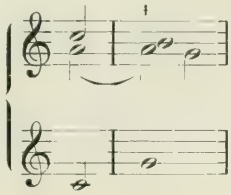

Antizipation (vgl. 2) Bindung) und Wechselnote unmittelbar hintereinander:




X. Die Sekunde erscheint zuweilen als None oben gebunden, besonders wenn sie gleichzeitig als Sekunde, Quarte oder Septime regelrecht dissoniert

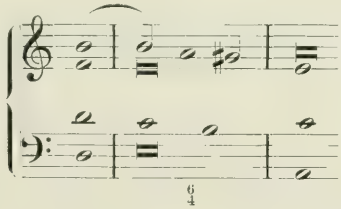


Doch kommt es auch vor, daß die Sekunde derselben Oktave oben gebunden erscheint, besonders wenn sie gleichzeitig als Sekunde unten gebunden ist, wo dann drei benachbarte Töne zusammen erklingen.

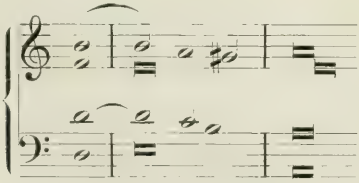


Diese oben und unten gebundene Sekunde findet sich auch bei neueren Komponisten häufig.

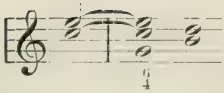
XI. Eine Art Orgelpunkt (liegen bleibender Baßton bei freier Bewegung der Oberstimmen) erzeugt häufig, besonders bei der Kadenz, einen Quartsextakkord, welcher auf einen Vorhalt folgt, und einen solchen vorbereitet.



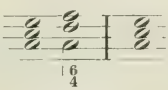
Diese Wendung findet sich sogar so:



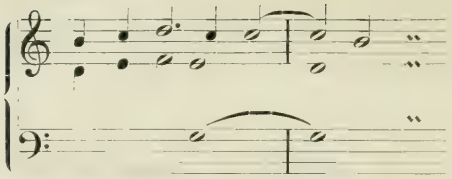
Auch:



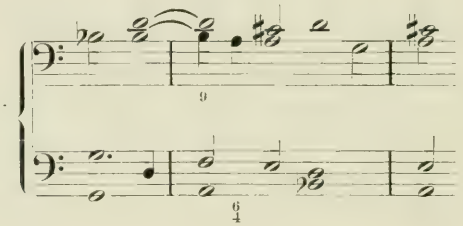
und:



Palestrina.

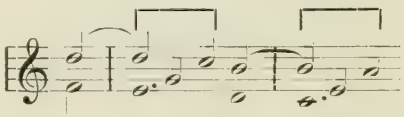


In der folgenden, etwas verwickelten, Stelle des Lassus verbindet sich ein Quartsextakkord mit dem Vorhalt einer kleinen None:



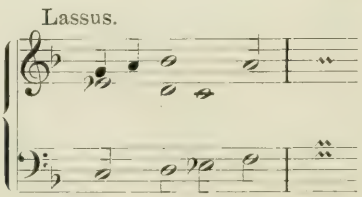
XII. Der Abstand zweier Stimmen wird häufig, besonders im zweistimmigen Satz, bis zur Duodezime ausgedehnt.

XIII. Die Auflösung des Vorhaltes wird zuweilen durch einen Quintenschritt abwärts verzögert.



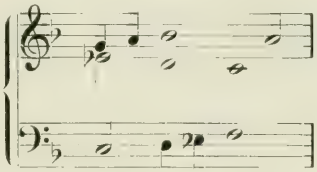
Auch wechselt während der Auflösung des Vorhaltes der Akkord.

Lassus.



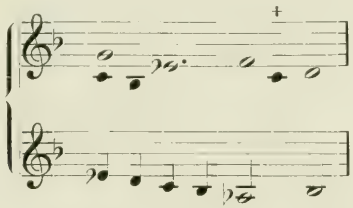
Hier bildet sich über der dritten Baßnote gleichsam ein Quintsextakkord des Nebenseptimenakkordes auf der Sekunde (Rameaus

accord parfait de la sixte ajoutée), und wird ganz wie dieser behandelt. Zurückführen läßt sich diese Gestalt auf:

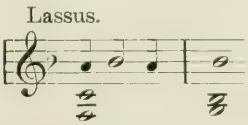


woraus sie durch melodische Vereinfachung (Veredlung) des Basses hervorgegangen ist.

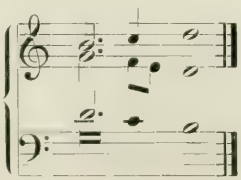
In der folgenden ähnlichen Stelle desselben Meisters wird zwischen Vorhalt und Auflösung ein Ton eingeschoben, eine Art Wechselnote, aber zu der dritten Stimme konsonierend:



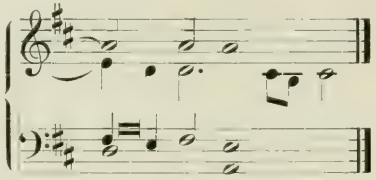
XIV. Vorhalt als Dissonanz auf dem schlechten Taktteil eintretend:




Einfacher und doppelter Durchgang:

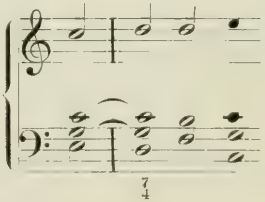


Antizipation und Durchgang, oben gebundene Sekunde (None), Septimenparallele, fis—e, e—d.



Übermäßige Quarte nach unten fortschreitend:

Beispiel eines zweistimmigen Vorhaltes von Quarte und Septime, die sich gleichzeitig auflösen, von Lassus:



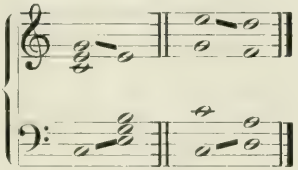
Abweichungen von den so streng und fast willkürlich scheinenden Regeln über die Intervalle der einzelnen Stimmen (§ 4, **3.**) finden sich höchst selten. Verf. erinnert sich nur eines Beispieles einer großen Sexte bei Palestrina in einem zwölfstimmigen (?) Osanna.

## § 18.

### Subtilitäten des strengen Satzes

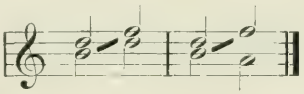
sind die überfeinen Klangbeobachtungen mancher Theoretiker, deren Annahme oder Ablehnung dem Lehrer oder Schüler überlassen bleiben muß. Daher stammen z. B. folgende Vorschriften:

Die Oktave nach innen zwischen zwei Stimmen soll vermieden werden,



besonders zwischen den äußeren Stimmen, und bei stufenweiser Einführung.

Als Tritonus anzusehen und zu vermeiden sind auch die Fortschreitungen, welche, ohne Fehler in den einzelnen Stimmen, die beiden Enden des Tritonus, auch in der Umkehrung, in unmittelbare Berührung bringen (vgl. S. 15).



Darnach enthält, auch in der Fortschreitung zwischen zwei Stimmen, sowohl das Intervall der übermäßigen Quarte, als das Umkehrungsintervall derselben, die verminderte Quinte den Tritonus. In diesem Sinne rät auch Zarlino die Folge von großer Sexte und großer Terz, in der Gegenbewegung, zu vermeiden, ebenso die umgekehrte von großer Terz und großer Sexte, und empfiehlt, auf die große Sexte die kleine Terz, auf die große Terz die kleine Sexte folgen zu lassen, und umgekehrt.

Bis auf solche Feinheiten sollen sich aber die Regeln der Kompositionslehre nicht erstrecken, sondern diese der Neigung und Selbstbestimmung des Schülers überlassen. [1])

[1]) Dem Schüler sei dringend angeraten, die erworbenen Fertigkeiten in praktischen Aufgaben zu verwerten. Als erste dieser Aufgaben seien Choralbearbeitungen in strenger, kontrapunktischer Schreibart, in allen Gattungen des Kontrapunktes genannt. Musterbeispiele folgen im Anhang, der Raumersparnis wegen nur auf 2 Systemen ausgeführt. Je lebhafter bewegt die kontrapunktierenden Stimmen werden, desto mehr nähert sich die Bearbeitung dem instrumentalen Satz. Die letzten Choralbearbeitungen im gemischten Kontrapunkt sind für Orgel gedacht. Man möge an sie erst herangehen, nachdem man einige Fertigkeit im Gebrauche der Imitation erlangt hat. (D. H.)

Hierher gehört auch die rhythmische Vorschrift, die anapästische Figur  oder  etc. in die daktylische  oder zu verwandeln.

## § 19.

### Die alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch.

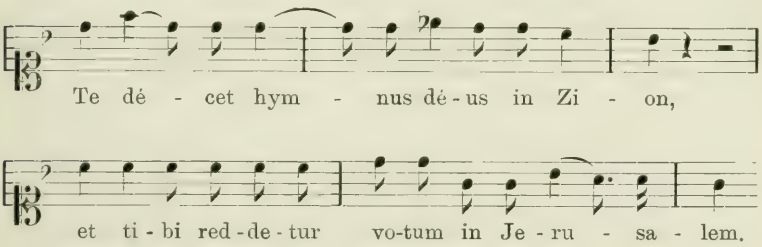
Es soll hier noch auf einige Kompositionen von Meistern des neuen (harmonischen) Tonsystems aufmerksam gemacht werden, in welchen diese sich der alten Kirchentonarten bedient haben.

In Bachs Werken hat die immer fortschreitende Entwickelung des kontrapunktischen Stils den ganzen und vollen Reichtum der modernen Harmonik erzeugt. Indem die Stimmen, um sich frei zu bewegen, immer neue Räume sich zugänglich machen, erzeugen sie jene Fülle von Akkorden, aus deren Klassifizierung die moderne Harmonielehre hervorgegangen ist. Das treibende Prinzip dieser Entwickelung ist also ursprünglich nicht die Harmonik, sondern die Kontrapunktik. Ohne diese hätten die bloßen Experimente der Harmonik nicht zu einem in sich abgeschlossenen Tonsystem geführt. Es ist auch hier zu erwähnen, daß, wenn dieses Tonsystem nach Rameau benannt wird, damit nicht gemeint sei, daß dieser es geschaffen, sondern daß er ihm zuerst einen wissenschaftlichen Ausdruck verliehen, es in die Sphäre des Gedankens erhoben, und dadurch allen zugänglich gemacht hat.

Bach nun, der das moderne Tonsystem in seinen Werken, so zu sagen, erobert hat, bedient sich der ihm wohlbekannten alten Tonarten, wo die Aufgabe es grade mit sich bringt. Im Credo der H mollmesse, wo er den alten Kirchengesang als Fugenthema durchführt, bedient er sich der mixolydischen Tonart. Um diese recht charakteristisch hervortreten zu lassen, vermeidet er die gewöhnliche Kadenz (welche bekanntlich in die ionische Tonart fällt) und macht einen Schluß von der mixolydischen Unterdominante zur Tonika, im modernen Sinne also eigentlich nur einen Halbschluß auf der Oberdominante. Hier war es indessen entschieden Absicht, dem Charakter der mixolydischen Tonart, der kleinen Septime, zu genügen. Auch in zahlreichen Choralbearbeitungen sieht sich Bach zur Anwendung der alten Tonarten veranlaßt. Eine auffallende Er-

scheinung, deren schon in der Elementarlehre gedacht wurde, ist es, daß Bach zuweilen eine Vorzeichnung wählt, welche auf eine alte Tonart hinzudeuten scheint, während doch das so vorgezeichnete Stück ganz und gar dem modernen Tonsystem angehört. Das hervorragendste Beispiel dieser Art ist der Schlußchor der Matthäus-Passion, welches B dur dorisch vorgezeichnet, in der Tat aber C moll modern ist.[1])

Mozart hat zum Te decet hymnus im ersten Stück des Requiem den kirchlichen Cantus firmus in die Sopranstimme verlegt, und zweimal in sehr verschiedener Weise höchst wirksam bearbeitet. Da der erste Teil der Melodie ionisch, der zweite äolisch schließt, also der erste in jetzigem Dur, der zweite in jetzigem Moll steht, so ist hier eigentlich nur die Intention des großen Meisters von Interesse, dem alten System Eingang in sein Werk zu gewähren.

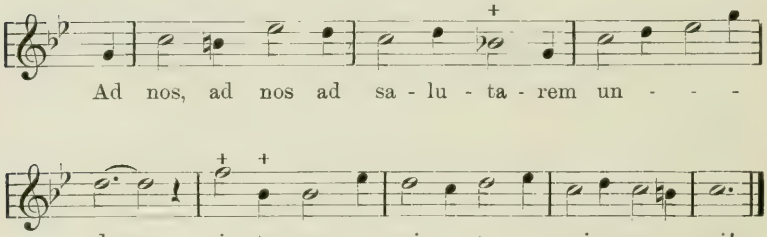



Beachtenswert ist dabei auch die metrische Verschiebung dem Texte gegenüber, welche zeigt, daß Mozart die hier § 2 und § 18 angedeutete Eigentümlichkeit des alten Stiles, die Unterstützung des Rhythmus bei der Deklamation zu entbehren, diese vielmehr einzig der Hebung und Senkung der Stimme zu überlassen, mit der ihm eigenen Geistesklarheit wohl erkannt hat. Modernisiert müßte diese Melodie auf Einheit der Tonart gebracht werden, indem man das f in g verwandelte (nicht in fis als Septime der

[1]) Diese Art der Vorzeichnung ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein üblich gewesen. Sie deutet durchaus nicht auf Anwendung der Kirchentonarten. Meist nur in den Mollsätzen wurde immer ein Kreuz oder B weniger notiert, als jetzt üblich ist. (D. H.)

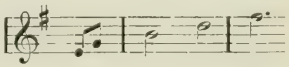
Molltonart, sondern in g als Tonika,[1]) und die erste Silbe in den Auftakt verlegte. Im übrigen steht das angezogene Werk ganz und gar auf dem Boden der modernen Tonalität.

Meyerbeer, der in frühester Jugend sich den akademischen Stil vollkommen zu eigen gemacht hatte, und in alle Geheimnisse des strengen Satzes und der alten Tonarten eingeweiht war, hat im Propheten in wirksamer Weise Gebrauch davon gemacht. Der Gesang der Wiedertäufer ist den alten Melodien glücklich nachgebildet. Um aber das Eigentümliche derselben um so stärker hervorzuheben, sind die ersten Töne dem modernen Molltongeschlechte angepaßt.

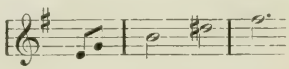



Durch die Erhöhung zu Anfang fällt die kleine Septime nachher um so mehr ins Ohr. Auch die erschütternden Eingriffe der Orgel am Schlusse des großen Finales derselben Oper dankt Meyerbeer, nächst seinem Talent, hauptsächlich dem Studium der alten Meister des strengen Satzes.

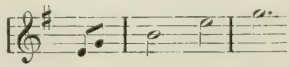
[1]) So hat man auch die folgende Melodie, die einem alten Volkslied angehören soll,



wenn man sie dem modernen Tonsystem zueignen will, nicht in

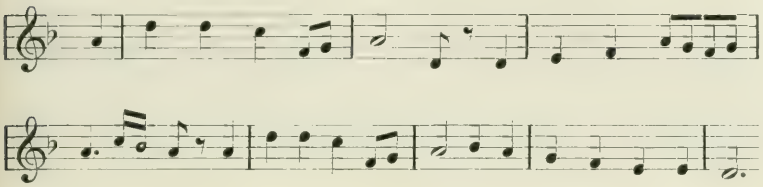


umzubilden, sondern in



zu verwandeln.

Mendelssohn hat dem Andante seiner A dur-Sinfonie ein Thema in F dur äolisch zugrunde gelegt, und ihm dadurch einen eigenen Reiz des Altertümlichen verliehen.

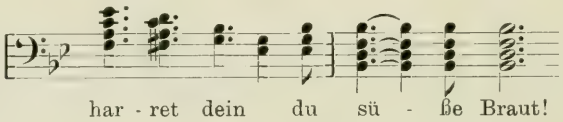


Das Studium der alten Tonarten bringt eben eine wünschenswerte Mannigfaltigkeit in das übermäßig ausgebeutete Dominantenverhältnis der modernen Tonalität.

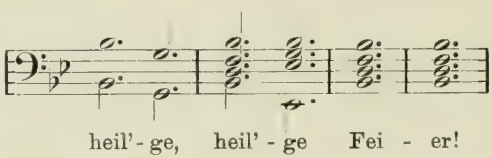
In allen diesen und zahlreichen anderen Fällen wird die vorherrschende moderne Harmonik, welche auf dem Dominantenverhältnis der Tonarten beruht, durch das alte System befruchtet, das dieses Verhältnis nicht kannte, deshalb aber auch nicht von ihm abhängig war. Die Kenntnis desselben ist somit für den Künstler kein neuer Zwang, sondern ein Schritt zu größerer Freiheit, nicht zu der wertlosen Freiheit des eigenwilligen Individuums, sondern zu der Freiheit des erweiterten musikalischen Allgemeinbewußtseins durch die Bekanntschaft mit einem Stil, welcher jahrhundertelang die Menschheit beschäftigt hat. Allerdings nimmt der moderne Komponist diesen Stil nicht mehr als ein Mittel der Kunst, sondern vielmehr als einen Gegenstand derselben auf, an welchem er die Mittel seiner — der gegenwärtigen — Kunst versucht, das Charakteristische hervorhebend, das Nebensächliche fallen lassend. In diesem Sinne hat z. B. Meyerbeer im Propheten die Wirkung der alten Vokalmusik, welche ihm genau bekannt war, durch moderne Mittel in gesteigerter Weise zu erreichen gewußt.

Wagners dramatische Werke bieten vieles hierher Gehörige in der vorkommenden Kirchen- und Volksmusik. Doch hat der musikalische Stil dieses umfassenden Geistes, welcher der deutschen Kunst neue Lorbeeren errungen hat, Beziehungen zu dem Kunststil des strengen Satzes aufzuweisen, welche über eine bloße Anwendung desselben weit hinausgehen.

In Rubinsteins Oper: „Die Makkabäer“, gehört das „Adonai, Schaddai“ der Leah, im ersten Akt, — in spezieller Beziehung zu den jüdischen Synagogalmelodien — dem alten Tonartsystem an. Ebendaselbst, im zweiten Akt, bildet der Chor „Sabbathruhe“ einen Schluß von der Unterdominante zur Tonika (Kirchenschluß, uneigentlich mixolydischen Schluß) ohne vorhergehenden Oberdominantschluß, der sich so natürlich aus der edlen Melodie ergibt, wie es kaum irgendwo anders in gleicher Vollendung der Fall sein möchte.




und nachher

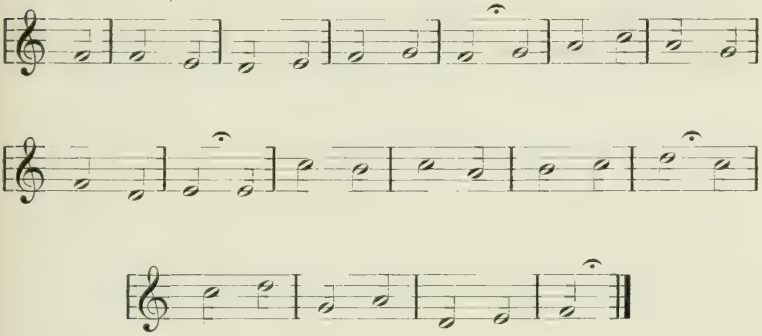



Von besonderem Interesse ist es, daß grade die lydische Tonart, welche gegen ihrer übermäßigen Quarte hier ausgeschlossen worden ist, eben derselben übermäßigen Quarte wegen von großen Meistern des modernen Tonsystems zu sehr verschiedenen Zwecken angewendet worden ist. Eben hierin zeigt sich, wie die modernen Tonkünstler das Charakteristische an den alten Tonarten bevorzugen, und grade da, wo es bis zum Seltsamen geht. Die dorische Tonart spielt zu sehr ins äolische, die mixolydische ins ionische, ionisch ist unser Dur, äolisch ist unserem Moll zu ähnlich, die phrygische Tonart erscheint mit ihrem Halbschluß fast nur wie ein plagalisches äolisch (Moll); deshalb wendet sich das Interesse dem Lydischen zu, welches durch die reine Quinte noch schlußfähig bleibt, während es durch die fehlende Unterdominante dem Wesen der modernen Tonart entschieden widerspricht.

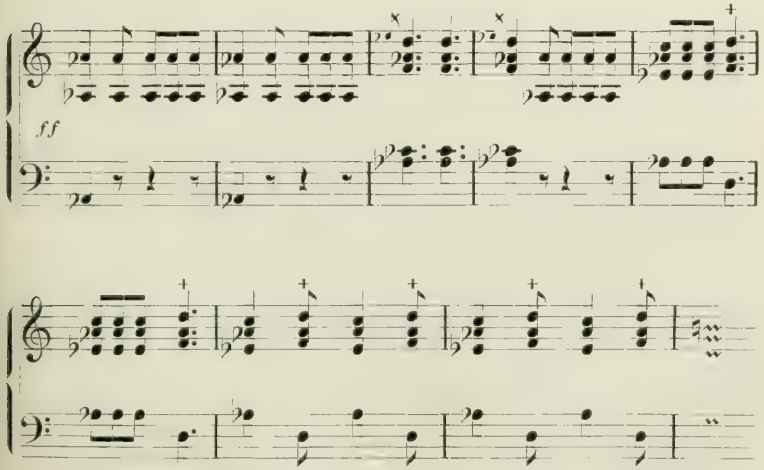
Beethoven bedient sich dieser Tonart in dem Streichquartett A moll, op. 132 zu einer Form, welche uns im nächsten Abschnitt

beschäftigen wird, nämlich einer, mit Imitation in drei Variationen durchgeführten Choralmelodie: „das Dankgebet eines Genesenen". Hier dient die fehlende Unterdominante zum Ausdruck der Schwäche, der physischen Hinfälligkeit.

Beethoven, in modo lidico.



Weber braucht dieselbe Tonart zur Charakteristik der wilden Jagd in der Wolfsschlucht des „Freischütz". Wilde Halt- und Zügellosigkeit wird hier durch Erschütterung eines der wesentlichen Stützpunkte der Tonart ausgedrückt.



Chopin wendet die lydische Tonart in der Mazurka op. 24, 2 an. [1])

Hier ist es die Überspannung empfindlichster Reizbarkeit, welche an dem Widerspruch zwischen den Anforderungen der modernen Tonalität, und der erhöhten, gleichsam überspannten Quarte der lydischen Tonart, charakteristischen Ausdruck gefunden hat.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Bekanntschaft mit dem älteren Tonsystem und den Bedingungen des strengen Satzes geistreiche Musiker noch zu manchen ähnlichen Anwendungen der alten Tonarten veranlaßt, wie die hier zur Sprache gebrachten. Die moderne Musik kräftigt und bereichert sich an dem gesättigten Geist, der jene älteren Schöpfungen durchdringt.[2])

---

[1]) Überhaupt finden sich in der slavischen Volksmusik viele Anklänge an die Kirchentonarten.

Brahms benutzt vielfach Akkordverbindungen, die auf die alten Tonarten zurückzuführen sind, wenn er auch selten ganze Stücke oder auch nur längere Abschnitte in den alten Tonarten bringt. Man vergl. z. B. die phrygischen Wendungen zu Beginn des 2. Satzes der E-moll Symphonie.

Auch Berlioz bedient sich altertümlicher Wendungen um einen legendären Klang zu erreichen, z. B. in der „chanson gothique“ aus „La Damnation de Faust“.

Bei Robert Franz findet sich nicht selten Anwendung der Kirchentonarten, z. B. in op. 12, 2; op. 13, 2; op. 23, 3; op. 23, 6. (D. H.)

[2]) Vergl. Anhang S. 228 ff.

# II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

## A. Die selbständige Imitation.

### § 20.

Die Wiederholung eines musikalischen Gedankens, der von einer Stimme vorgetragen ist, durch eine andere Stimme heißt Nachahmung, Imitation.

Der wesentliche Unterschied der Nachahmung von der Wiederholung, in der Musik, besteht also in der Verschiedenheit der Stimmen, von denen die eine vorträgt, die andre nachahmt.

Es ergibt sich hieraus auch, daß die Nachahmung mit dem Vorbild in unmittelbarem oder doch fast unmittelbarem Zusammenhang stehen muß. Wenn z. B. in einer Sinfonie, nach zahlreichen fremden Gedanken, in der Durchführung das Hauptmotiv wieder auftritt, so haben wir keine Imitation, sondern eine Wiederholung, oder besser eine neue Anführung. Ebensowenig haben wir aber in der Fuge eine Imitation, wenn nach langem Zwischensatz das Thema oder der Gefährte wieder auftritt. Die Nachahmung ist der treibende Kern aller kontrapunktischen Formen. In der modernen Musik ist die Nachahmung gleichsam Erzeuger des kontrapunktischen Stils.

Die Bezeichnung Nachahmung wird auf Sätze oder Sätzchen übertragen, welche auf Nachahmung beruhen, d. h. in denen ein musikalischer Gedanke von einer Stimme vorgetragen und von einer oder mehreren anderen Stimmen nachgeahmt wird. Die Herstellung solcher Sätze im kleinsten Umfang ist jetzt Aufgabe des Schülers.

Im Gegensatz zur Nachahmung heißt der Vortrag der zuerst auftretenden Stimme Thema. Das Thema wird auch Proposta, Vordersatz, die Nachahmung Risposta, Antwort genannt. Das

Thema bildet den Gegenstand der Nachahmung, und wird in dieser Hinsicht auch Subjekt, Soggetto genannt. Insofern es der oder den Nachahmungen vorangeht, heißt es Führer, Guida, Dux, während die Nachahmungen im Verhältnis dazu Gefährte, Consequente, Comes genannt werden. Doch hat die Entwicklung der Lehre vom Kontrapunkt dahin geführt, die zuletzt angegebenen Benennungen auf die Fuge zu beschränken.

## § 21.

### Die zweistimmige Nachahmung.

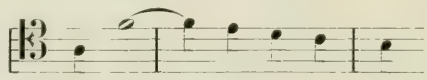
Die beiden Stimmen, die zur zweistimmigen Nachahmung gehören, sind (wie bei allen bisherigen Arbeiten) von benachbarter Stimmgattung.

Die Rhythmik des Satzes ist dem Schüler überlassen, soweit er dabei die Grenzen seiner gemischten Kontrapunkte (§ 12) nicht überschreitet.

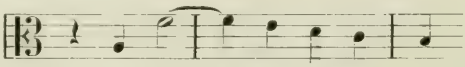
In bezug auf Stimmführung, Umfang, Zusammenklang usw. gelten alle im vorigen Abschnitt gegebenen Vorschriften. Gelegentliche Anwendung der Freiheiten des § 18 ist unter den dort gestellten Bedingungen gestattet.

Die Tonart wird bestimmt nach dem ersten Ton und dem Verlauf des Themas.

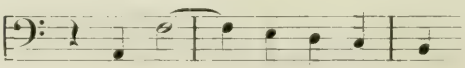
Angenommen, dem Schüler fällt ein:

a) 

so unterscheidet der erste Ton und Verlauf des Themas für C dur dorisch oder äolisch. Der Schüler gibt nun dem Alt oder dem Baß die Nachahmung, für die ersten Übungen in der Oktave oder im Einklang (s. S. 85 unten).

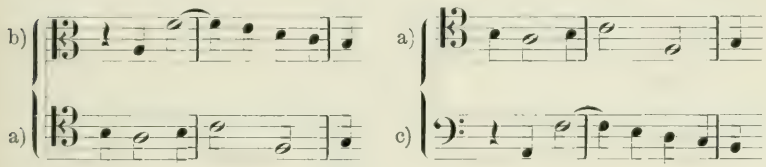
b) 

oder

c) 

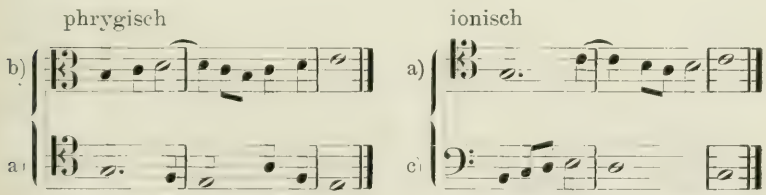
In vorliegendem Fall ist die Nachahmung im Bass vorzuziehen, weil bei dem Einsatz des Altes die höhere Stimme tiefer eintritt, als die tiefere soeben geendet hat.

Jetzt ist die erste Stimme fortzuführen, indem man gegen die Nachahmung kontrapunktiert. Der Kontrapunkt muß sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch mit der Nachahmung ein Ganzes bilden. Im allgemeinen wird er der Bewegung gegenüber mehr Ruhe beobachten, der Ruhe gegenüber mehr Bewegung.




Jetzt ist die dorische Tonart schon nicht mehr festzuhalten, weil das wiederholte Vorkommen und sogar abwärts Fortschreiten des h für die äolische Tonart entscheidet.

Es ist nun aber in diesen kleinen Nachahmungssätzen, welche als Bruchstücke größerer Kompositionen anzusehen sind, nicht nötig, in der durch den Anfang bestimmten Tonart zu schließen, sondern es ist erlaubt, nach geschehener Nachahmung, in der gerade am nächsten liegenden Tonart Kadenz zu machen. Hier liegen nun augenblicklich die ionische und phrygische gleich nahe. Es ist also in einer von ihnen die Kadenz zu bilden.

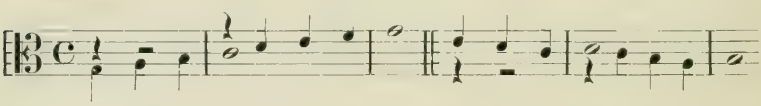



Auf diese Weise ist eine zweistimmige Imitation zustande gekommen. Diese Imitation mit der Nachahmung im Alt ist eine Nachahmung im Einklang, weil der Alt in diesem Intervall den Tenor nachahmt. Die zweite Form mit der Nachahmung im Baß ist eine Nachahmung in der Oktave.

Man kann in allen Intervallen nachahmen, doch geschieht es hauptsächlich in den vier reinen Intervallen.

**46.** Die Länge des Themas wird dadurch bestimmt, daß das Gedächtnis über der Fortsetzung den Anfang nicht verlieren darf, weil sonst die Nachahmung nicht als solche erkannt wird.

**47.** Der Eintritt der Nachahmung geschieht auf einer Konsonanz oder auf einer dissonierenden Bindung. Doch ist auch der Eintritt auf einer stufenweise fortschreitenden Sekunde des schlechten Taktteils gestattet, wenn diese von dem Schlußton des Themas aus als durchgehender Ton erscheinen kann.



Der Ton und Taktteil, auf welchem die Nachahmung eintritt, wird in der Regel mit zum Thema gerechnet und dem entsprechend in die Nachahmung aufgenommen. Diese Regel ist jedoch nicht allgemein gültig, auch in unserem ersten Beispiele nicht befolgt.

**48.** Streng heißt eine Nachahmung, wenn sie chromatisch genau dieselben Intervalle bringt wie das Thema, z. B. große Terz durch große Terz, reine Quinte durch reine Quinte beantwortet.[1])

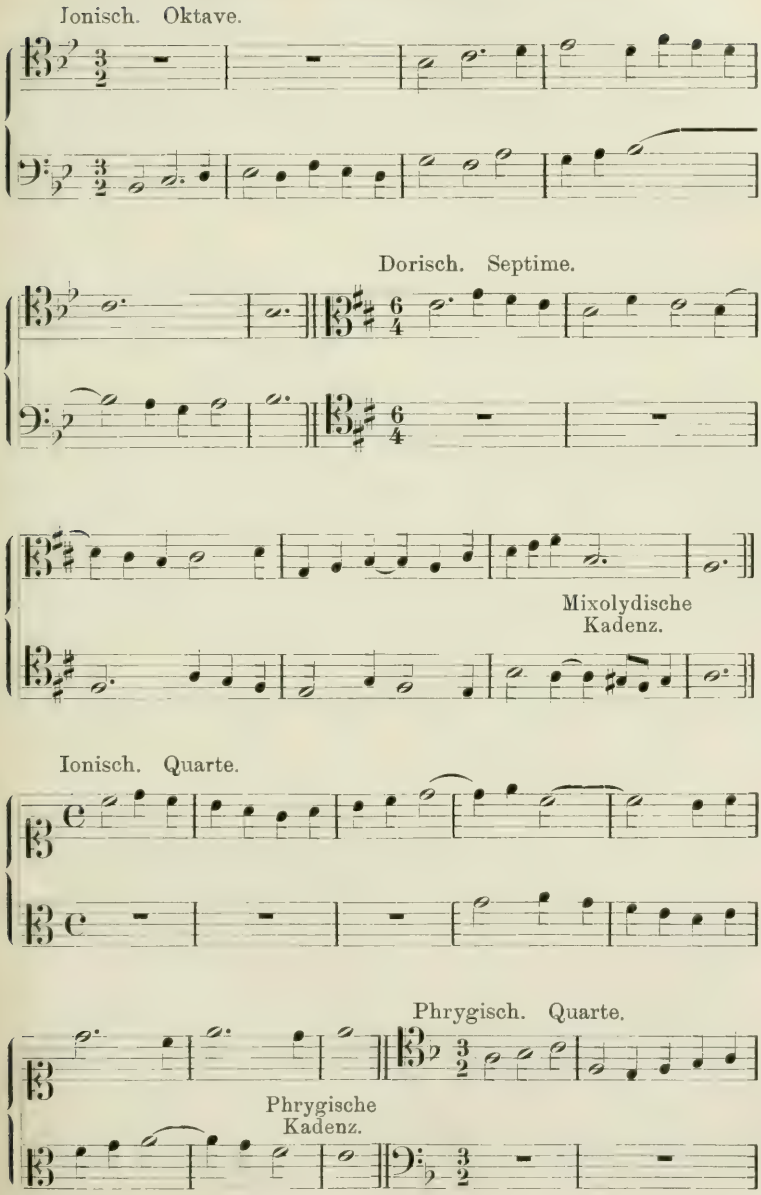
Die Nachahmungen im Einklang und der Oktave sind immer streng, d. h. sie geben genau dieselben Intervallverhältnisse wieder.

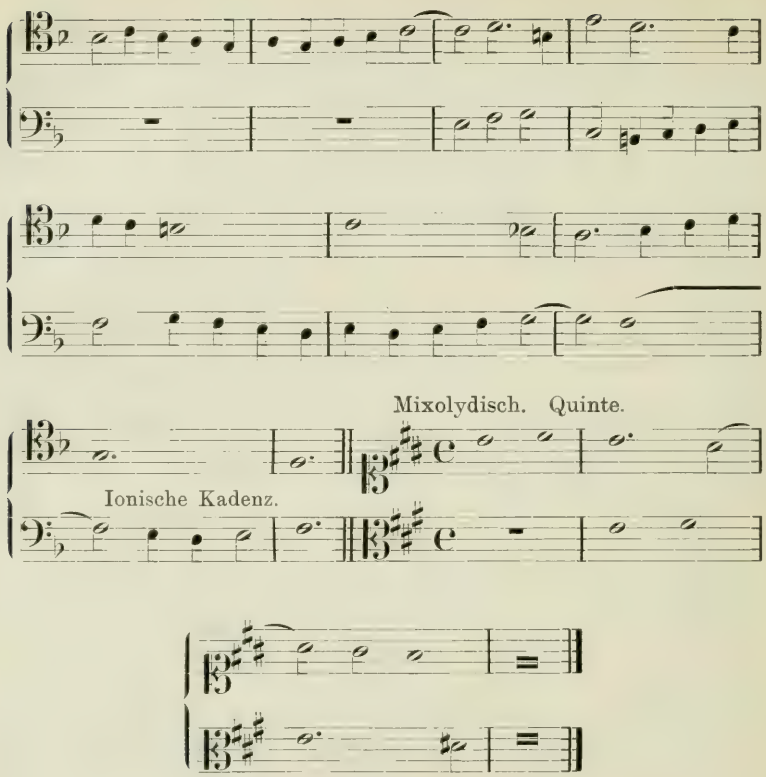
## Zweiundzwanzigste Aufgabe.

**1) Bilde zweistimmige Imitationen** in allen Tonarten und Intervallen, vorzugsweise mit kurzen, gelegentlich aber auch mit geeigneten längeren Thematen.

[1]) Im Gegensatz zur strengen Nachahmung heißt eine Nachahmung frei, wenn sie weder chromatisch noch diatonisch genau ist. In der freien Nachahmung kann also ein Hauptintervall durch ein anderes beantwortet werden, z. B. die Quarte durch die Terz, die Quinte durch die Oktave.

**Muster 24. Zweistimmige Imitation.**

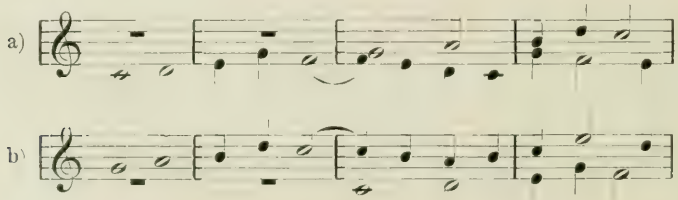





§ 22.

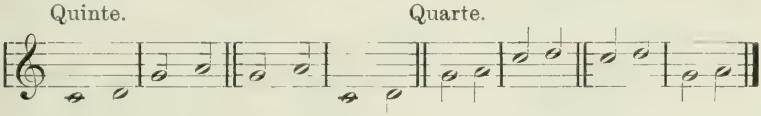
**Tonale Imitation.**

Von allen Arten der Nachahmung ist die wichtigste die zwischen Grundton und Quinte der Tonart, oder umgekehrt: zwischen Quinte und Grundton der Tonart: Tonika und Dominante, Dominante und Tonika.

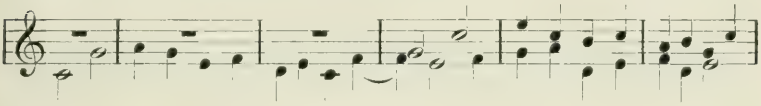


Diese liegt der vollkommensten kontrapunktischen Kunstform, der Fuge, zugrunde, und ist auch ausserhalb dieser am meisten in Gebrauch. Der Grund dieser Bevorzugung liegt darin, daß sie zwischen der vollkommenen Gleichheit der Nachahmung in Einklang und Oktave, und der großen Verschiedenheit der Nachahmung in anderen Intervallen die Mitte hält.

Diese Nachahmung kann, je nach dem Verhältnis der ausführenden Stimmen, eine Nachahmung in der Quinte oder Quarte sein:

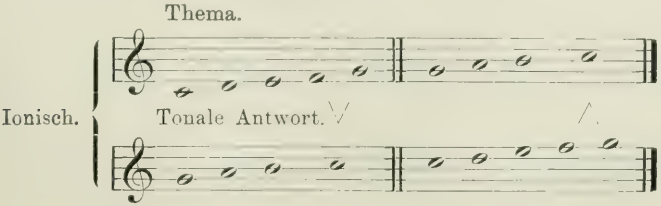


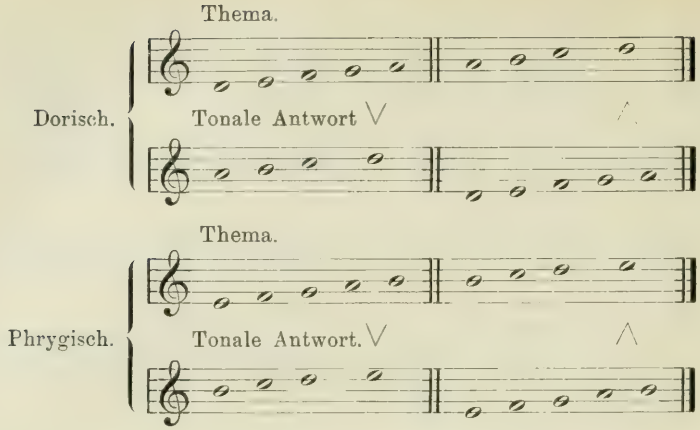

**49.** Wenn man in dieser Art von Nachahmung die Tonika immer durch die Quinte, die Quinte immer durch die Tonika beantwortet, und die Behandlung der übrigen Töne diesem Verfahren anpaßt, so erhält man die tonale Imitation.



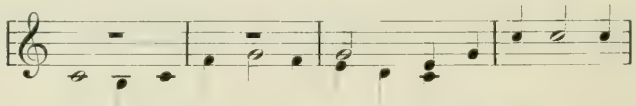
Tonal heißt sie, weil sie die Hauptintervalle der Tonart hervorhebt, und dadurch die Nachahmung in der Tonart des Themas erhält, gewissermaßen zugunsten der Einheit der Tonart angewendet wird.

In bezug auf die übrigen Intervalle gilt als Regel, daß man sie ebenfalls möglichst innerhalb der Grenzen der Tonart des Themas hält. In den meisten Fällen findet man die tonale Antwort so eingerichtet, daß die fünf ersten Töne der Tonart durch die vier letzten beantwortet werden und umgekehrt:






Es zeigt sich schon hier, daß nicht jedes Thema zur tonalen Beantwortung geeignet ist. Ein Thema z. B., welches den Sekundenschritt von der Quarte zur Quinte, oder umgekehrt, enthält, würde in der tonalen Nachahmung Tonwiederholung nötig machen, welche zwar hier nicht mehr verboten, aber doch nicht überall angebracht ist.

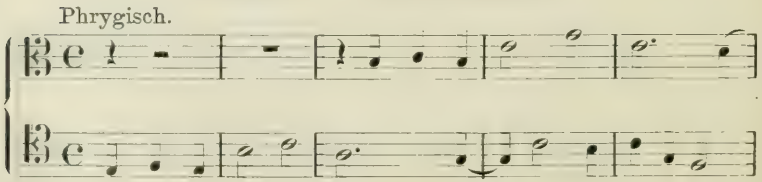


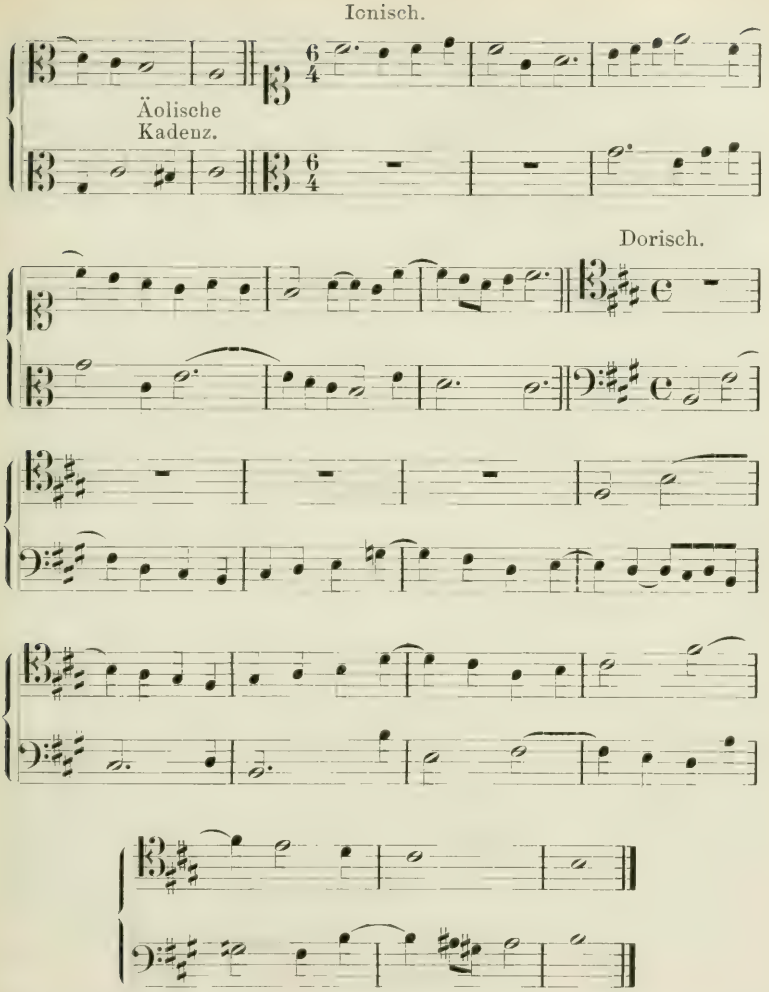
Doch gestatten die meisten Fälle eine wenigstens teilweise tonale Beantwortung, wie sie sich auch in der Mehrzahl der Kompositionen findet.

## Zweiundzwanzigste Aufgabe.

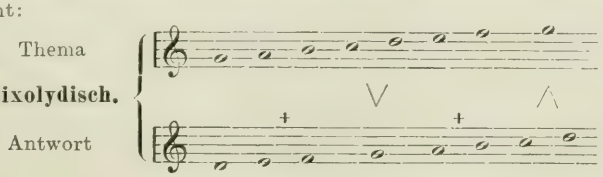
**2) Bilde zweistimmige Imitationen mit ganz oder teilweise tonaler Beantwortung in den drei ersten Tonarten.**

**Muster 25. Tonale Imitation.**






Anmerk. In der fünften und sechsten Tonart wird in bezug auf Grundton und Quinte in gleicher Weise tonal beantwortet. Wie man hier sieht:



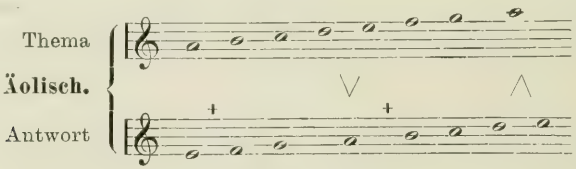
## § 23.

### Die dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen erscheint, sobald die zweite Stimme ihre Imitation vollendet hat, die Imitation in der dritten Stimme, während die beiden anderen kontrapunktieren. Nach vollendeter Imitation kadenzieren die drei Stimmen nach der im vorigen § gegebenen Anweisung.

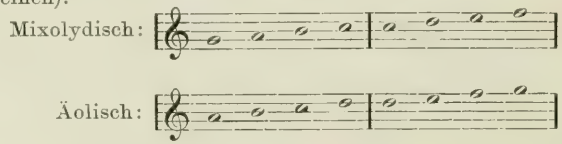
Der Eintritt der dritten Stimme geschieht, wie der der zweiten, auf einer Konsonanz oder einer dissonierenden Bindung, kann aber auch, wie dort, ausnahmsweise mit einem Quasi-Durchgang geschehen.

Ausnahmsweise ist es auch gestattet, zwischen dem Schluß der ersten Nachahmung und dem Eintritt der zweiten ein Paar Noten als „Zwischensatz“ einzuschalten. Dadurch nämlich, daß das Thema in der ersten Nachahmung schon wiederholt wurde, kann es jetzt nicht mehr so leicht verkannt werden.




gleichen sich aber die beiden Teile der Tonart nicht in bezug auf die Lage der halben Töne. Um diesem Übelstande abzuhelfen, erhöht man im Mixolydischen, auch bei der tonalen Antwort, die Septime, im Äolischen die Sexte. Allerdings verwandelt sich dadurch die erstere in ein transponiertes Ionisch (z. B. C dur mixolydisch wird Gdur ionisch), die letztere in ein transponiertes Dorisch (Cdur äolisch wird G dur dorisch).

Teilt man dagegen diese Tonarten in zwei gleiche Tetrachorde (Viertonreihen):




so verwandeln sie sich in Plagal ionisch und Plagal dorisch (§ 19, S. 80), d. h. in Ionisch und Dorisch mit umgestellten Tetrachorden. Deshalb ist die erste Art der Beantwortung, auch bei tonaler Imitation, als die regelmäßige zu betrachten. Für den Schüler hat diese Anmerkung vorläufig kein Interesse. Doch wird die Lehre von der Fuge sich auf dieselbe zurückbeziehen.

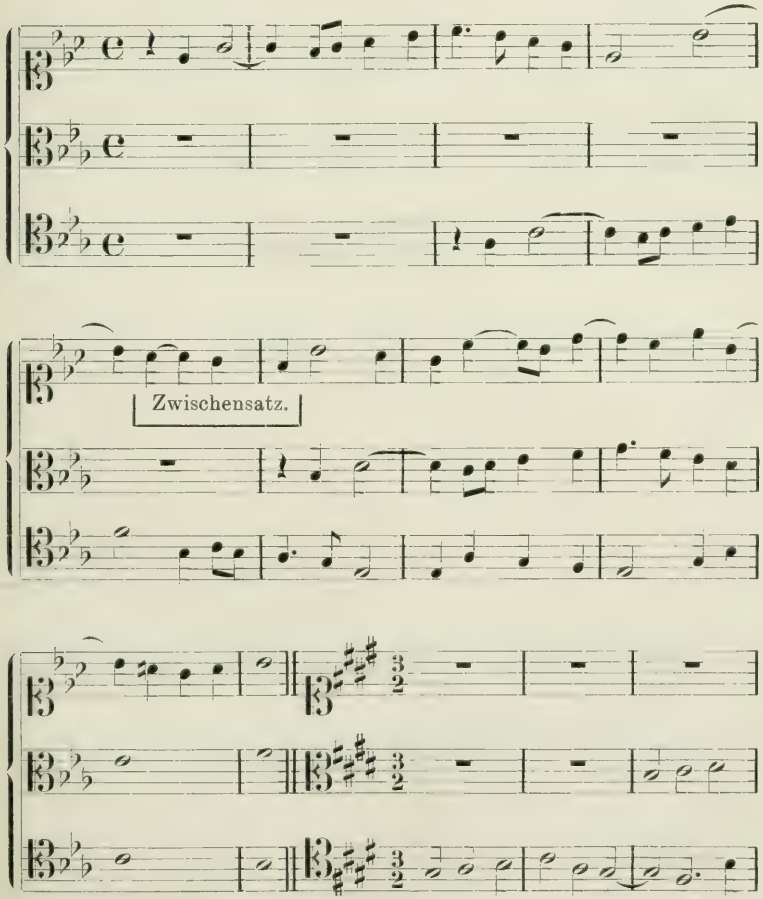
Die zweite Nachahmung kann nach Umständen in gleichem Intervall wie die erste, oder in jedem beliebigen anderen geschehen.

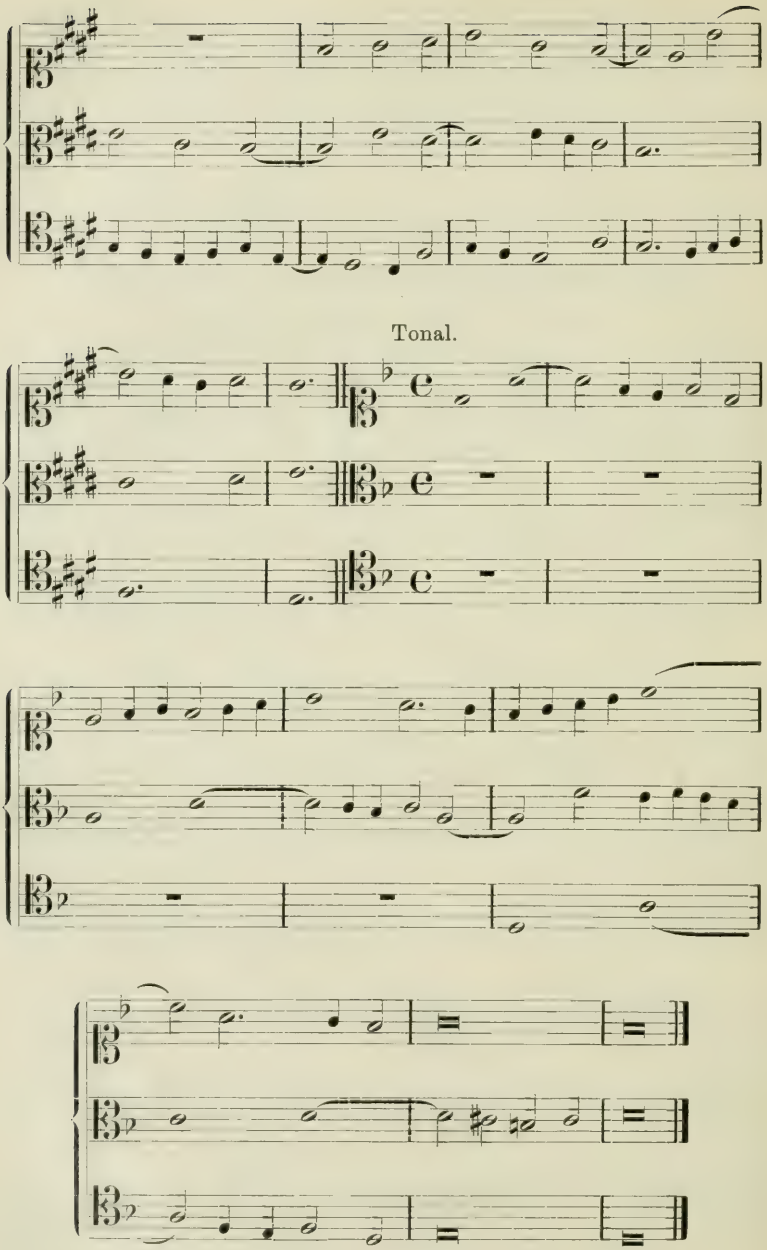
Bei der tonalen Imitation muß die zweite Nachahmung entweder dem Thema oder der ersten Nachahmung gleich lauten.

## Dreiundzwanzigste Aufgabe.

**Bilde dreistimmige Imitationen, auch tonale.**

**Muster 26. Dreistimmige Imitation.**




Tonal.

§ 24.

### Die vierstimmige Imitation.

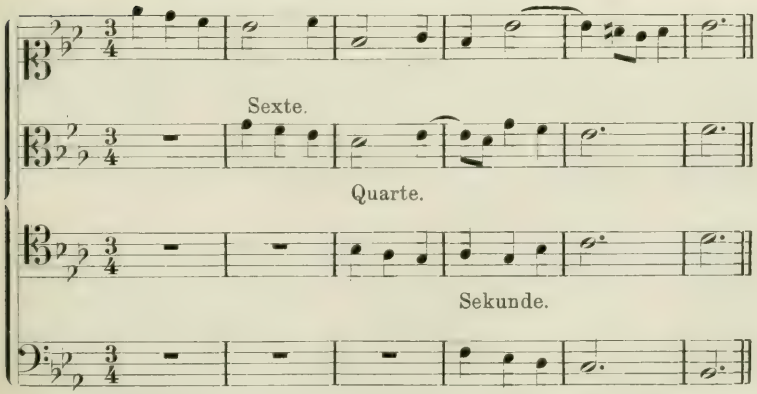
Die vierstimmige Imitation geschieht nach denselben Vorschriften, wie die dreistimmige.

Bei der tonalen Imitation gibt man zwei Stimmen das Thema, den beiden anderen die Antwort, fast immer abwechselnd, ausnahmsweise so, daß der erste und letzte Eintritt gleich sind, und ebenso, unter sich, die beiden mittleren (zweite und dritte) Eintritte. Von dieser Ausnahme braucht jedoch der Schüler keine Notiz zu nehmen. Das gewöhnliche Verfahren, welches z. B. in der ersten Durchführung fast aller vierstimmigen Fugen beobachtet wird, besteht immer darin, daß man dem Thema die Antwort, dieser wieder Thema und Antwort folgen läßt. So ist es auch in dem folgenden tonalen Beispiel geschehen, welches als erste Durchführung einer Fuge gelten kann. Die erste Fuge des wohltemperierten Klaviers bedient sich der ausnahmsweisen Gestaltung: Thema, Antwort, Antwort, Thema, während alle anderen Fugen dieses Werkes die gewöhnliche Folge aufweisen.

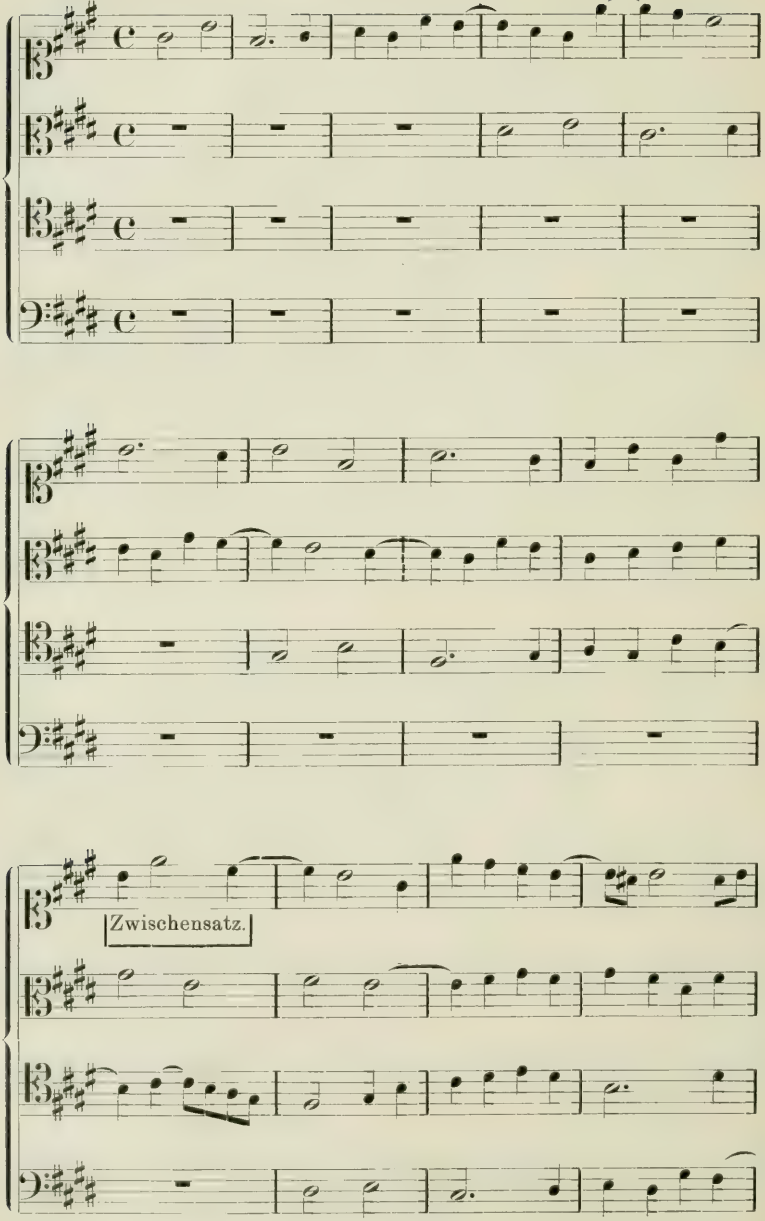
## Vierundzwanzigste Aufgabe.

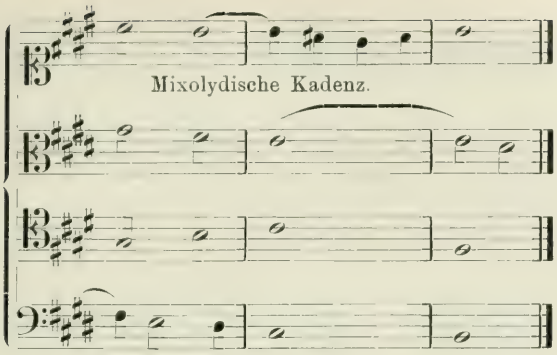
**Bilde vierstimmige Imitationen, auch tonale.**

**Muster 27. Vierstimmige Imitationen.**



Tonal. Phrygisch.






Der Zwischensatz ist hier nur hinzugefügt, um an die Zulässigkeit zu erinnern. Eine musikalische Veranlassung hat nicht vorgelegen.

Da die Nachahmung gewissermaßen als die Grundform der selbständigen Musik zu betrachten ist, d. h. derjenigen Musik, welche sowohl vom Wort, wie vom Schritt unabhängig ist, so möge ihr vom Schüler, besonders im vierstimmigen Satz, recht große Aufmerksamkeit geschenkt werden in zahlreichen Ausarbeitungen. Die zunächst folgenden §§ über gewisse Besonderheiten der Nachahmung sind dagegen mehr zur Kenntnisnahme, als zur Übung bestimmt.

## § 25.

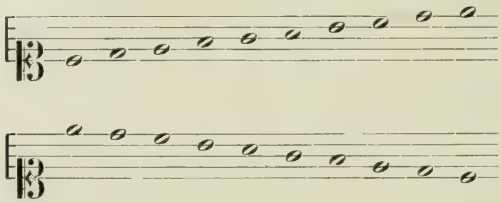
### Besondere Arten der Imitation.

1) Gegenbewegung. Man bedient sich zur Imitation zuweilen der Gegenbewegung.

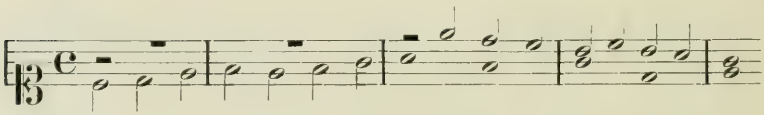
Die nachahmende Stimme kehrt in diesem Falle die Bewegung des Themas um. Sie behält die Intervallschritte bei, verwandelt aber aufwärts in abwärts, abwärts in aufwärts.

Streng heißt die Gegenbewegung, wenn sie die Größe der Intervalle auch nach ihrer näheren Bestimmung genau festhält. Dies

geschieht, wenn man den Grundton der Durtonart mit der Terz beantwortet und die übrigen Intervalle demgemäß in diatonischer Folge.

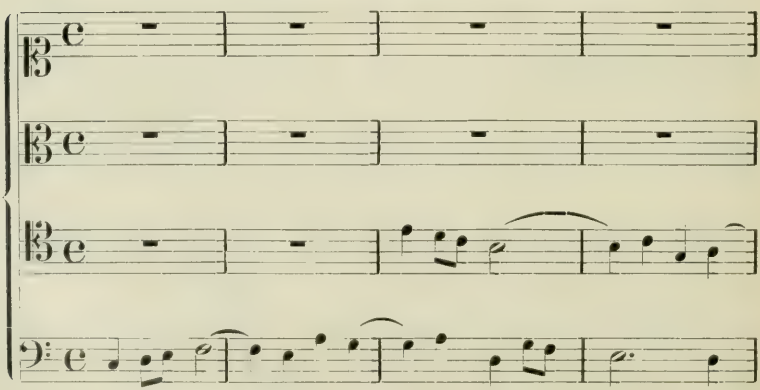


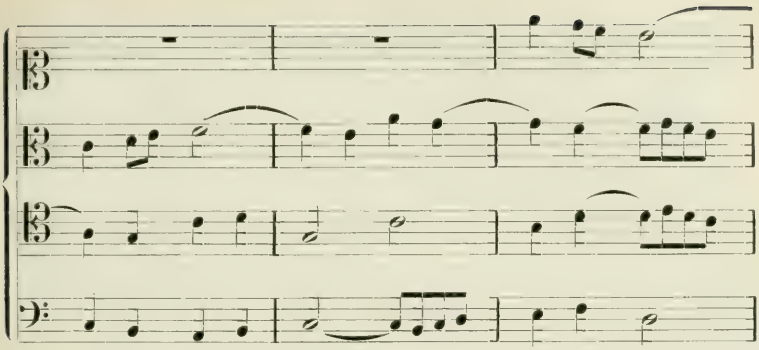
Unser Beispiel würde demgemäß in strenger Gegenbewegung so ausfallen:

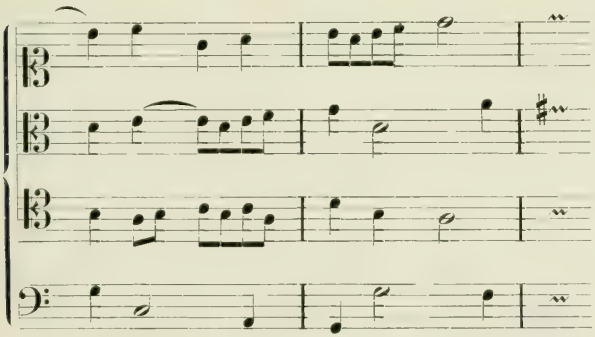


Aus dem Schema für die Durtonart ergibt sich auch die Behandlung der Kirchentonarten, da diese ja als Oktavgattungen der Durtonart zu betrachten sind.

**Muster 28. Imitation in strenger Gegenbewegung.**

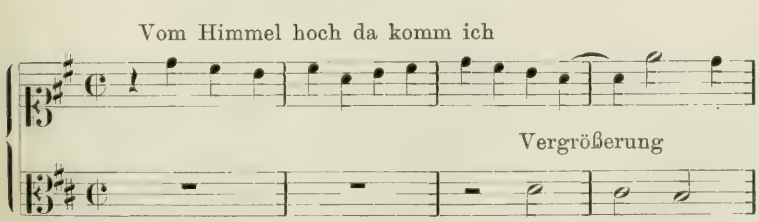


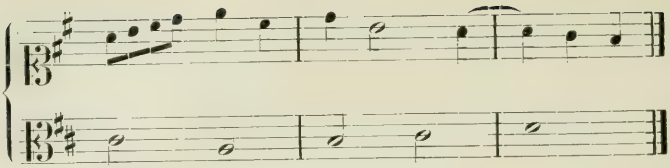


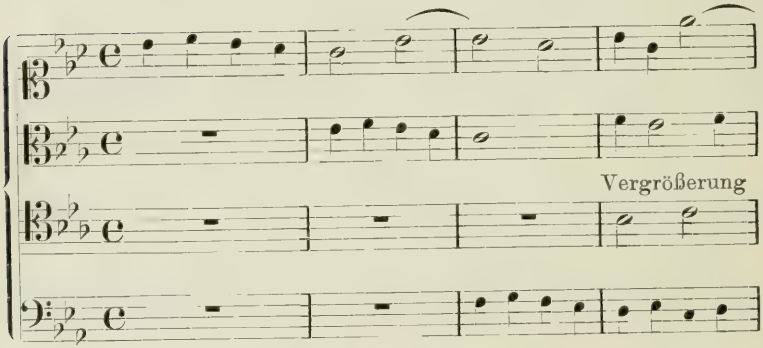


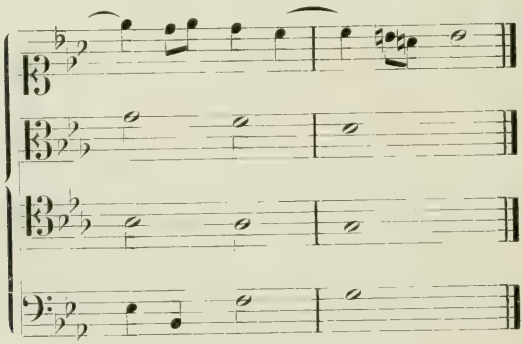
2) Vergrößerung. Man bringt auch die Nachahmung in höheren Notengattungen als das Thema. Die Darstellung des Themas in höherer Notengattung heißt Vergrößerung. Diese und die folgende Form sind besonders dann erfolgreich anzubringen, wenn es sich um ein allbekanntes Thema handelt, z. B. eine Choralstrophe.

**Muster 29. Vergrößerung.**





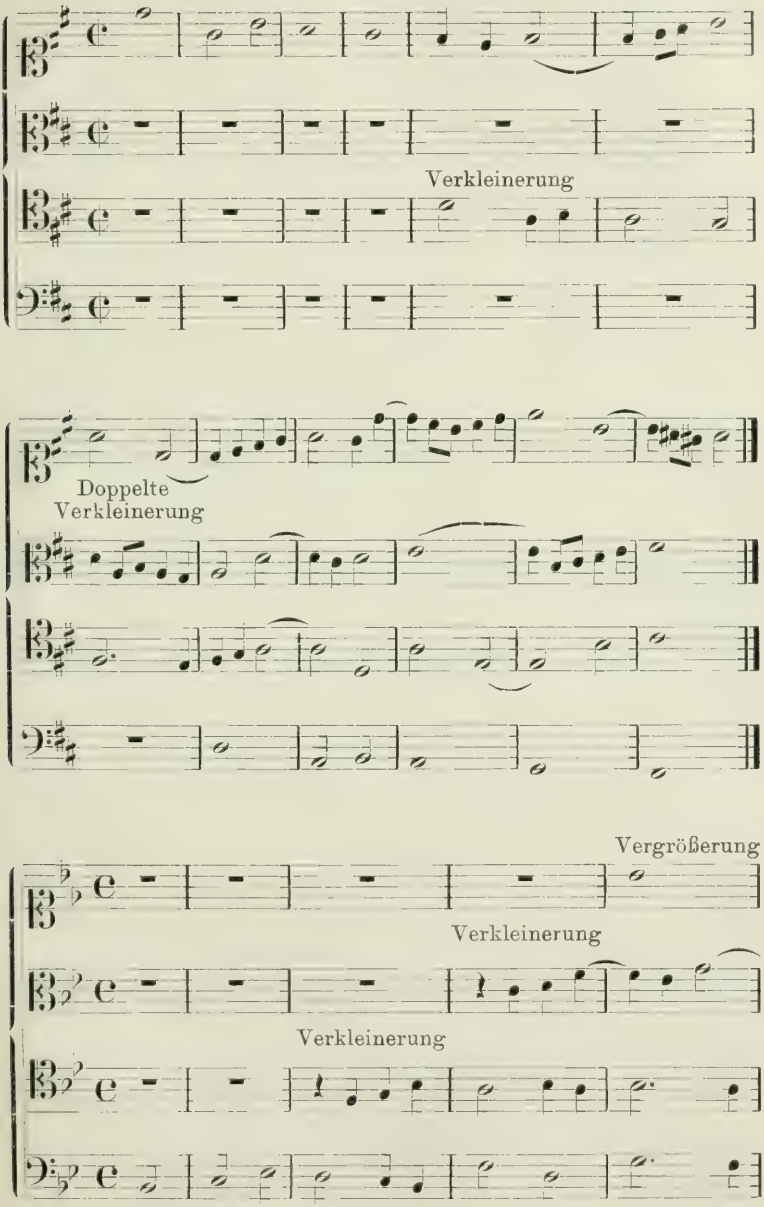


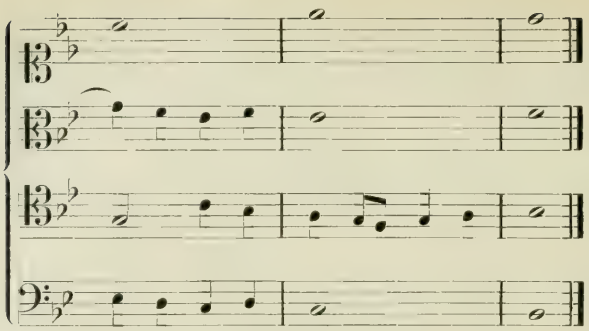



3) Verkleinerung. Leichter erkennbar als die Vergrößerung ist im allgemeinen die Verkleinerung, welche das Thema in niederen Notengattungen bringt.

Oft verbinden sich in einem Satze Vergrößerung und Verkleinerung.

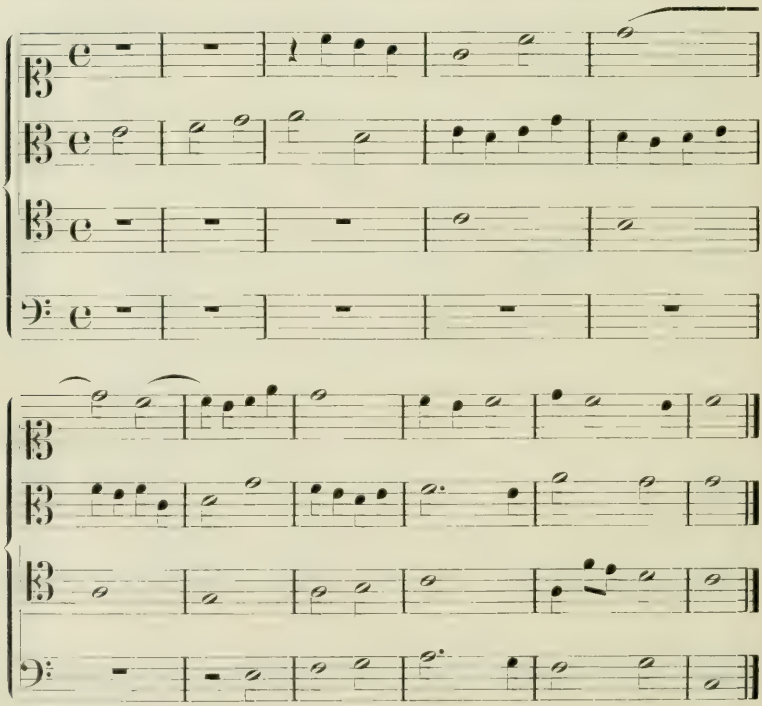
**Muster 30. Verkleinerung.**





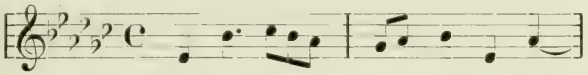
4) Gegenbewegung, Vergrößerung und Verkleinerung verbunden.

**Muster 31. Vergrößerung, Verkleinerung und Gegenbewegung.**

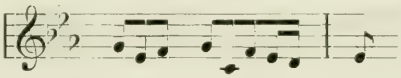


Verkleinerung, Vergrößerung und Gegenbewegung, sowie deren Kombinationen, sind von den Meistern oft angewendet worden,

weil es viele Fälle gibt, in denen sie sich in ihrer Eigentümlichkeit leicht deutlich erkennbar machen. Um nur aus solchen Werken, die sich in aller Händen befinden, Beispiele anzuführen, seien hier erwähnt: Mozarts C dur-Fuge für Klavier zu zwei Händen, desselben F moll-Fantasie für Klavier zu vier Händen, desselben C moll-Fuge für Streichquartett, Beethovens As dur-Fuge in der zweiten As dur-Sonate, desselben Fuge im Cis moll-Quartett. Bachs Werke bieten hier natürlich die größte Ausbeute. Um nur einige Beispiele aus dem wohltemperierten Klavier anzuführen, finden wir die Vergrößerung und Gegenbewegung in der Es moll-Fuge




kunstvoll verbunden. Die C moll-Fuge des zweiten Teiles



bietet Vergrößerung und Verkleinerung verbunden mit Gegenbewegung. Gegenbewegung finden wir außerdem in der D moll-Fuge, Fis moll-Fuge, G dur-Fuge, A moll-Fuge, H dur-Fuge des ersten Teils, Cis dur-Fuge, Cis moll-Fuge, D moll-Fuge, B moll-Fuge des zweiten Teiles.[1])

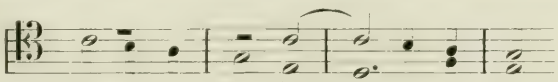
## Fünfundzwanzigste Aufgabe.

**Einige Imitationen zu zwei, drei und vier Stimmen herzustellen mit Anwendung der Vergrößerung, Verkleinerung, Gegenbewegung und deren Kombinationen.**

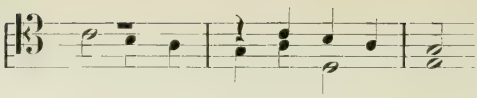
### § 26.

#### Freiheiten der Imitation.

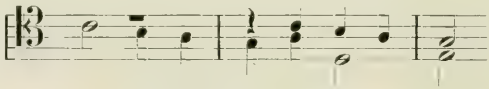
1) Rhythmische Veränderung. Wenn es ohne Nachteil für die Erkennbarkeit des Themas geschehen kann, darf man den Anfangston in der Nachahmung verlängern oder verkürzen. Z. B.



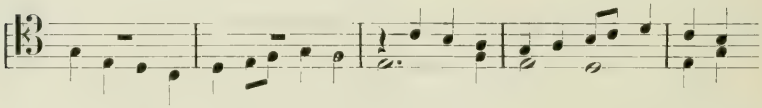
[1]) Siehe Anhang S. 243 u. 244.



Auch den Taktteil des Eintritts zu verschieben ist gestattet, wenn nur guter Taktteil dem guten entspricht und schlechter dem schlechten.

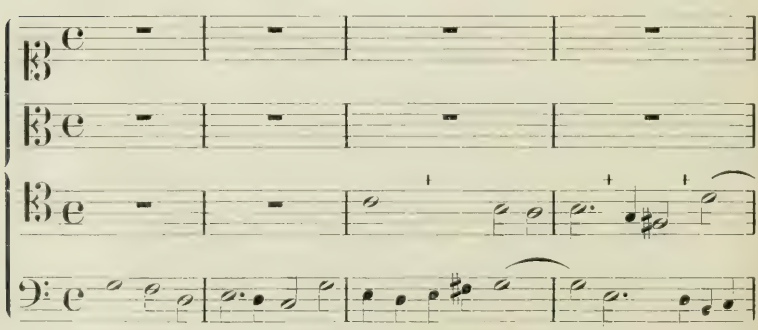


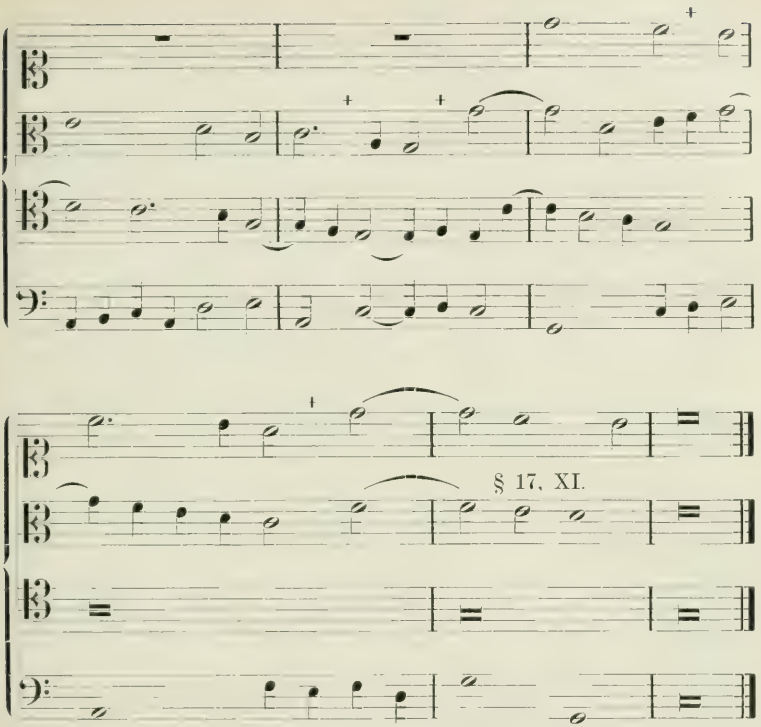
In dem folgenden Beispiele dagegen, wo die guten Taktteile schlecht werden und umgekehrt, wird die Melodie bis zur Unkenntlichkeit entstellt.



2) Tonische Veränderung. Auch kleine tonische Veränderungen in der Nachahmung sind erlaubt, wenn dadurch das Thema nicht so entstellt wird, daß es unkenntlich wird. So läßt sich fast jeder Sprung durch einen anderen, möglichst ähnlichen, nachahmen, z. B. die Terz durch die Quarte, Quarte durch die Quinte, kleine Sprünge durch stufenweise Fortschreitung, diese wieder durch kleine Sprünge.

**Muster 32. Freie Imitation.**






Hier beantwortet der Alt sogar die Quinte des Basses durch eine Oktave.

## Sechsundzwanzigste Aufgabe.

**Verwende die hier gegebenen Freiheiten zu zwei- bis vierstimmigen Imitationen.**

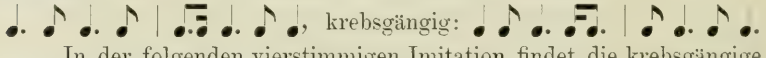
### § 27.

#### Künsteleien der Imitation.

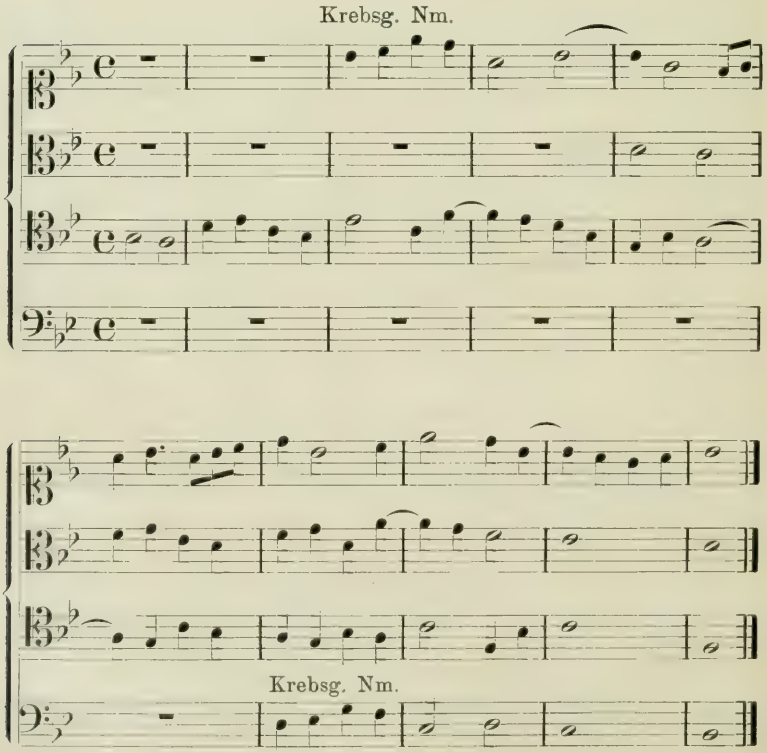
Krebsgängige Imitation. Die Imitation hat seit Jahrhunderten auch vielfach zu unkünstlerischen Spielereien herhalten müssen, welche weder irgend einen ästhetischen Ertrag gebracht haben, noch pädagogisch irgend welchen Wert beanspruchen können. Auch wären

diese Künsteleien längst verschwunden, wenn nicht immer wieder große Musiker, sei es aus Laune, sei es, um ihre kontrapunktische Gelehrsamkeit zu zeigen, sich ihrer angenommen hätten. Die rückgängige Nachahmung, Krebsgang genannt, d. h. die Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn, von der letzten Note zur ersten, wird nie irgend einen musikalischen Wert behaupten. Nichtsdestoweniger finden wir sie bei hervorragenden Komponisten aller Zeiten.

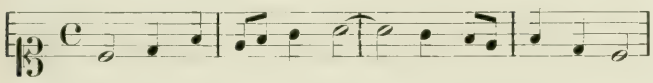
Zu ihrer Herstellung ist es erforderlich, daß man schon das Thema darauf einrichtet, besonders solche rhythmische Figuren vermeidet, die, verkehrt gelesen, widersinnig erscheinen, wie z. B.




In der folgenden vierstimmigen Imitation findet die krebsgängige Nachahmung Anwendung.



Hier eine Melodie, die, vorwärts und rückwärts gelesen, gleich ist.



Auf solche Spielerei könnte ein müßiger Kopf ohne Schwierigkeit eine ganze Fuge gründen, welche krebsgängig zu spielen wäre. Auf anderem Gebiete und in kleinerem Maßstabe findet sich diese Spielerei im Menuett einer D dur-Sonate für Klavier und Violine von Haydn, und im C moll-Quintett von Mozart im Menuetto unter der Überschrift: „al rovescio". Diese Stücke werden, wenn sie einmal durchgespielt sind, rückwärts wiederholt.

Die Übung des Krebsganges und ähnlicher Künsteleien hat für den Kompositionsschüler gar keine Bedeutung, eine Aufgabe ist daher nicht darauf zu gründen.

## B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

### § 28.

Wie wir im ersten Abschnitte den kontrapunktischen Übungen einen Cantus firmus zugrunde gelegt haben, so nehmen wir jetzt auch zu unseren Imitationen einen Cantus firmus. Diesen Cantus firmus entlehnen wir dem Choralgesang, dabei immer diejenigen Melodien bevorzugend, welche den alten Kirchentonarten angehören.

Die Antiphonien der katholischen Kirche eignen sich gleichfalls zu diesem Zweck, haben aber meist geringeren Umfang. Auch die Synagogalmelodien der Juden lassen sich hier verwenden.

Die Choralmelodie zerfällt bekanntlich in verschiedene Abschnitte, welche durch Fermaten hervorgehoben werden. Bei unseren Arbeiten werden die Abschnitte der Choralmelodie durch Pausen getrennt, während derer die Imitationssätze der anderen Stimmen ihren Fortgang nehmen.

Der Cantus firmus kann in jeder der beteiligten Stimmen liegen; doch lege man ihn vorzugsweise in eine Mittelstimme. Bei den Alten befand er sich meist im Tenor.

**50.** Der erste Imitationssatz beginnt vor dem Eintritt des Cantus firmus. Es ist nicht erforderlich, daß der erste Imitationssatz mit Grundton oder Quinte der Haupttonart beginnt: er kann mit jeder Stufe derselben anfangen.

Bei der Beantwortung der Imitation gelten alle Freiheiten, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen.

Gegenbewegung ist zulässig, und besonders da anzuwenden, wo sie sich leichter durchführen läßt, als grade Bewegung: doch bediene man sich ihrer nicht allzuoft.

Im Verlaufe der Arbeit kann der Imitationssatz vor dem Wiedereintritt des Cantus firmus beginnen, mit diesem gleichzeitig eintreten, oder ihm unmittelbar folgen.

Die erste und letzte Note jedes Abschnittes des Cantus firmus kann verlängert werden, wenn es die Beschaffenheit der Imitation grade wünschenswert macht. Das Thema der Imitation ist in der Regel zu jedem Choralabschnitte ein anderes, ausnahmsweise dasselbe. Mitunter läßt es sich durch Verkleinerung aus den ersten Tönen des Choralabschnittes bilden, den es begleitet. Doch soll der Schüler nicht Zeit und Arbeitskraft daran verschwenden, dieses Verfahren durchzusetzen, wo es sich nicht bequem ergibt.

**51.** Soviel wie möglich beobachtet man in den verschiedenen Nachahmungssätzen Abwechselung der Stimmordnung, d. h. man läßt nicht gern dieselben Stimmen sofort wieder in derselben Reihenfolge nacheinander eintreten.

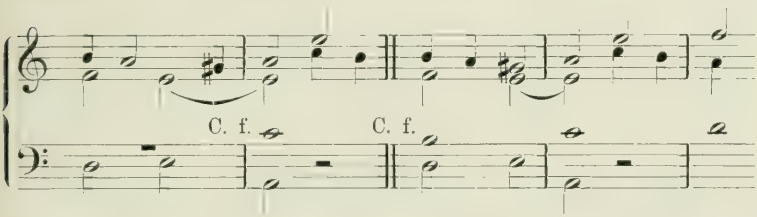
Im figurierten Choral tritt dem Schüler zum ersten Male eine zusammengesetzte Kunstform entgegen, und stellt sich ihm die schwere Aufgabe ein zusammenhängendes Ganzes herzustellen, welches aus selbständigen Teilen besteht. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe gipfelt in der Forderung, die Kadenzen zu vermeiden, d. h. solche Abschnitte, die den Eindruck des Schlusses machen, zu umgehen, — und dennoch jeder Stimme, vom Eintritt bis zum Abgang, ein gewissermaßen selbständiges Sätzchen mit Anfang und Schluß zu erteilen. Diese Aufgabe, welche sich von hier ab in allen höheren Kunstformen unter immer umfassenderen Bedingungen wiederholt, tritt hier, im strengen Satz, in ihrer elementaren, und zur Vorübung am trefflichsten geeigneten Form auf.

§ 29.

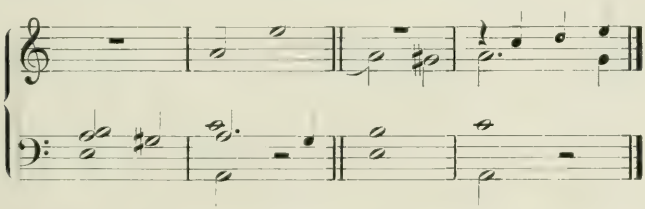
**Über die Art, die Kadenzen zu vermeiden.**

I. Die vollkommene Kadenz — d. h. diejenige, welche in Ober- und Unterstimme den Tonart-Grundton enthält (vgl. Hrml. § 17) — ist natürlich im Laufe der Arbeit vorzugsweise zu vermeiden. Wo sie sich aber einmal natürlich ergibt, und nur durch gezwungene Wendungen umgangen werden könnte, hat man folgende Mittel ihren Eindruck zu schwächen:

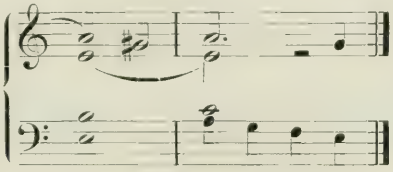
1) Der Cantus firmus setzt auf dem Schlußakkord der Kadenz ein, oder schreitet während derselben fort.




2) Eine der anderen Stimmen setzt auf dem Schlusse oder fast unmittelbar nach demselben, nach Pausen neu ein.

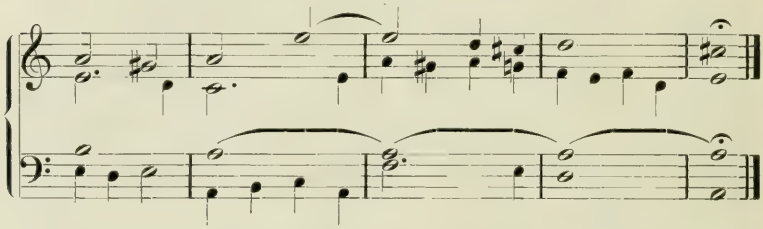


3) Wenigstens eine Stimme bleibt so in Bewegung, daß der Charakter des Schlusses nicht zur Geltung kommen kann.



Am besten vereinigt man übrigens die vollkommene Kadenz mit einem Abgang der Baßstimme, so daß diese nach der Kadenz pausiert.

**52.** Zwei Stimmen sollen nicht gleichzeitig, auf demselben Taktteil, abtreten. Nie soll der Schluß eines Abschnittes des Cantus firmus zu einer vollkommenen Kadenz dienen. Auch soll er nicht mit dem Schluß einer anderen Stimme zusammenfallen. Der Schluß des letzten Abschnittes — der eigentliche Schluß der Melodie — bildet dagegen natürlicherweise die Kadenz. Auf diese Kadenz folgt häufig noch ein Orgelpunkt des Cantus firmus, der unter Umständen noch zu dem sogenannten Kirchenschluß führt.

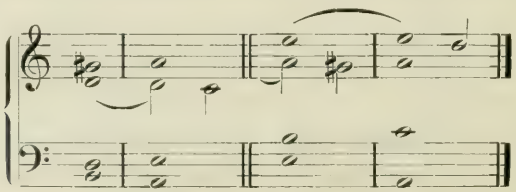


Zuweilen vermeidet man die eigentliche Kadenz und beschränkt sich auf diesen Schluß, den wir S. 20 und S. 80 als uneigentlich mixolydischen kennen gelernt haben.

II. Der unvollkommene Ganzschluß, in welchem die Oberstimme Terz oder Quinte hat, dient zwar häufig zum Schlusse eines ganzen Musikstückes, macht aber im Verlaufe der Komposition weniger den Eindruck des Schlusses. Wo dies zu befürchten ist, bedient man sich derselben Mittel zur Abschwächung, wie oben.

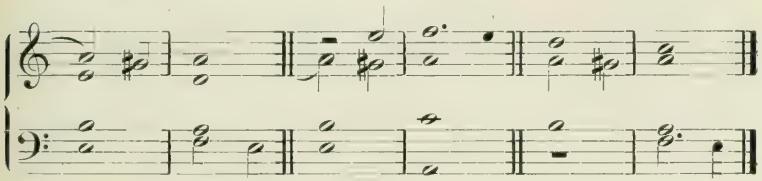
III. Der Halbschluß, der seiner Natur nach immer auf ein folgendes hinweist, hat noch weniger Schlußcharakter; er darf nicht oft vorkommen, weil er leicht den Eindruck kleinlicher Periodisierung macht, die dem Charakter der hier abgehandelten Formen widerspricht. Vermieden wird er wie die vorstehenden.

IV. Aufgehalten wird ein Schluß durch eine gebundene Dissonanz, zuweilen genügt auch eine konsonierende Bindung.

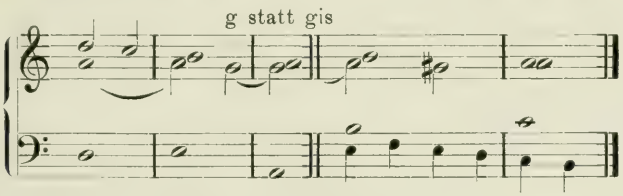


V. Der Trugschluß ist das gebräuchlichste Mittel, die Kadenz zu vermeiden, wo sie einzutreten im Begriff ist. Der Trugschluß betrifft

entweder den Schlußakkord, an dessen Stelle ein anderer — unerwarteter — eintritt:



oder den vorhergehenden Akkord, indem schon dieser die angeregte Erwartung des Schlusses aufhebt, sei es durch Veränderung des Zusammenklanges, oder durch Einführung harmoniefreier Töne:




Es ist nicht unbedingt notwendig, aber lobenswert, in der Bildung der Kadenzen im Laufe der Arbeit eine gewisse Mannigfaltigkeit zu zeigen.

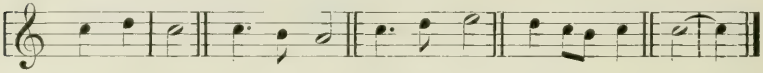
## § 30.

### Die Art, die Stimmen fortzuschicken.

Den Forderungen des vorigen Paragraphen steht die Forderung entgegen, daß jedes Sätzchen in jeder Stimme eine gewisse Selbstständigkeit behaupten soll, nach Pausen eintreten und mit einem Schluß abgehen soll.

Ästhetisch beschränkt sich diese Forderung auf die Vorschrift das Abbrechen der Stimmen zu vermeiden. Der Schluß selbst kann immer nur ein scheinbarer sein im Sinne der abtretenden Stimme. Diese kann gewissermaßen glauben zu schließen, aber die übrigen Stimmen widerlegen sie, indem sie an dem Schlusse nicht teilnehmen.

Da sich aber auch solche Schlußwendungen nicht überall anbringen lassen — denn die einzelne Stimme bleibt ja immer abhängig von den, hier noch dazu sehr engen, Grenzen des Zusammenklanges — so nimmt man in vielen Fällen mit jeder Wendung vorlieb, die einigermaßen dem Begriff des Aufhörens, Ausatmens, Ausklingens, entspricht.



Beim Baß hat man immer vorzugsweise auf einen guten Abgang zu sehen. Die Kadenzen können in jeder der fünf Tonarten und in ihren nächstliegenden Transpositionen geschehen. Die Schlußkadenz natürlich in der des Chorals.

## § 31.

### Orgelpunkt.

Der Orgelpunkt wird hauptsächlich in mehr als dreistimmigem Satze angewendet.

Am häufigsten erscheint er am Schlusse, wo dann jedesmal der letzte Ton des Cantus firmus ausgehalten wird, während die anderen Stimmen kontrapunktieren. Es kommt auch vor, daß gleichzeitig zwei Stimmen den Orgelpunkt haben. Auch kurz vor dem Schlusse finden wir den Orgelpunkt auf der Dominante, die dann unmittelbar in die Tonika führt.

Im Verlaufe bilden sich wohl gelegentlich kleine Orgelpunkte durch das längere Liegenbleiben einer abgehenden Stimme.

Andere als durchgehende und gebundene Dissonanzen, Wechselnoten, und der § 17, XI eingeführte Quartsextakkord dürfen aber auch im Orgelpunkte nicht vorkommen.

Die Anwendung des Orgelpunkts bleibt übrigens dem Belieben des Schülers anheimgestellt. [1])

[1]) Es sei hier auf des Herausgebers Auslese berühmter Orgelpunktstellen (in Bußlers Harmonielehre 5. Aufl. S. 220. 21) verwiesen. Auch hier ist wiederum Max Regers Orgelfugen zu gedenken, in denen denkbar wirksamster und umfassendster Gebrauch von Orgelpunktwirkungen gemacht wird. Freilich sind die genannten Orgelpunktbeispiele fast alle sehr freier, instrumentaler Art, während hier mehr der strenge, vokale Satz vorliegt. (D. H).

§ 32.

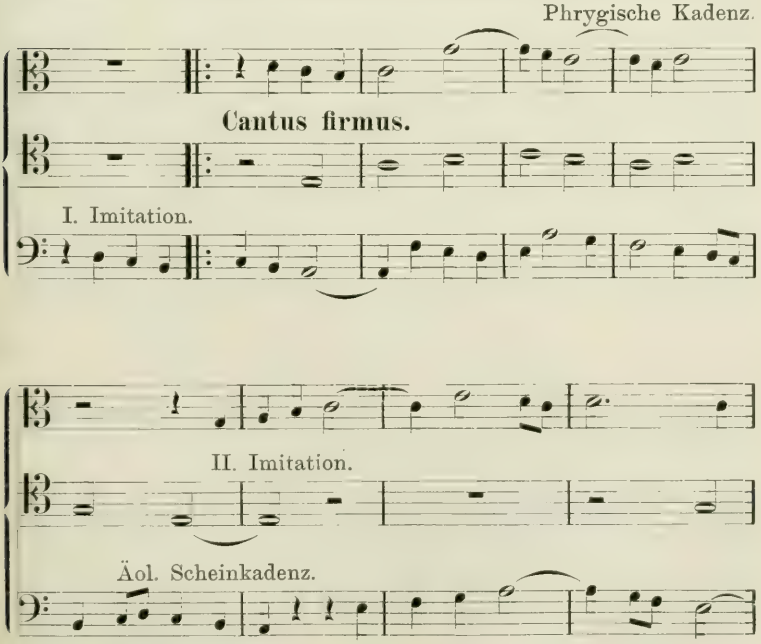
### Zweistimmige Imitation zum Choral.

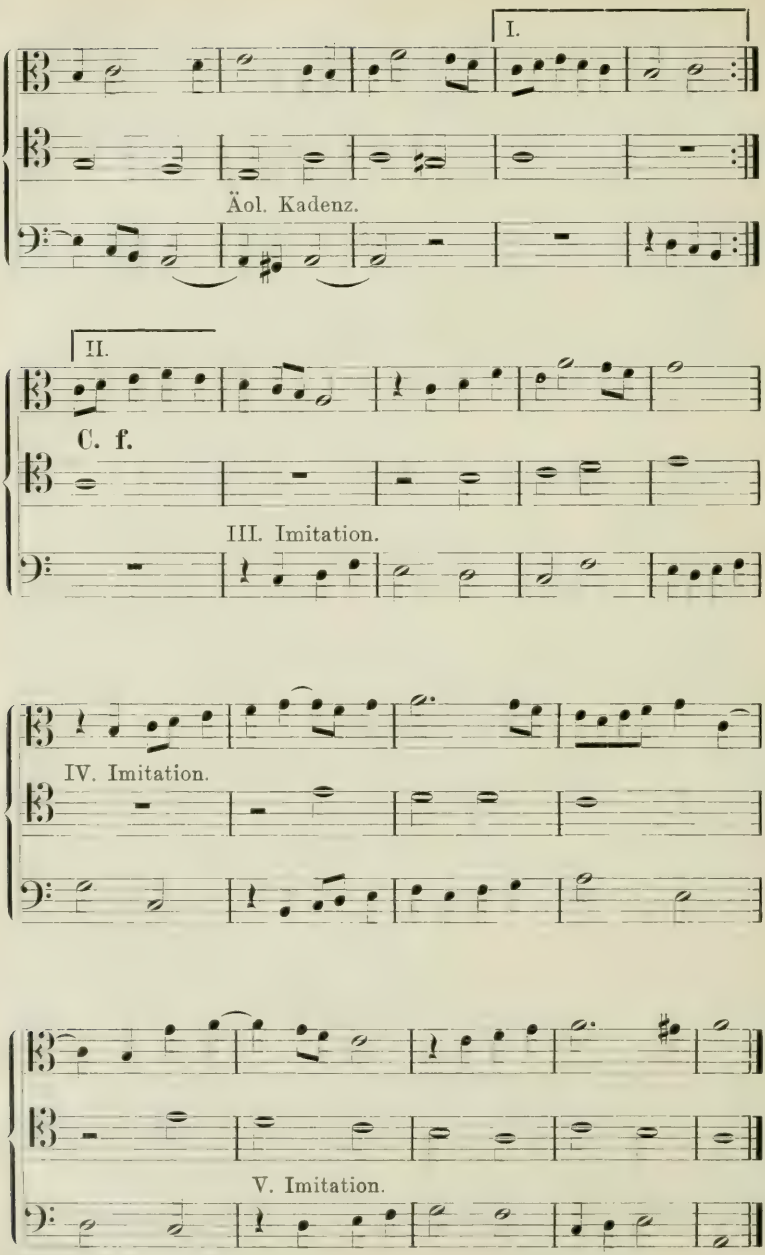
Hat man neben der Stimme, welche den Cantus firmus vorträgt, nur noch zwei Stimmen zur Verfügung, so ist es ziemlich schwer, Lücken des Satzes zu vermeiden. Diese machen sich immer fühlbar, wenn eine einzige Stimme das Gewebe des Satzes fortspinnt. Solche einstimmigen Stellen soll man womöglich auf einen oder wenige Taktteile beschränken, da sie sich ganz und gar wohl kaum vermeiden lassen. In dem folgenden Beispiel beschränken sich diese Lücken immer auf die Dauer einer einzigen Viertelnote.

## Siebenundzwanzigste Aufgabe.

### Bearbeite Choräle mit zweistimmiger Imitation.

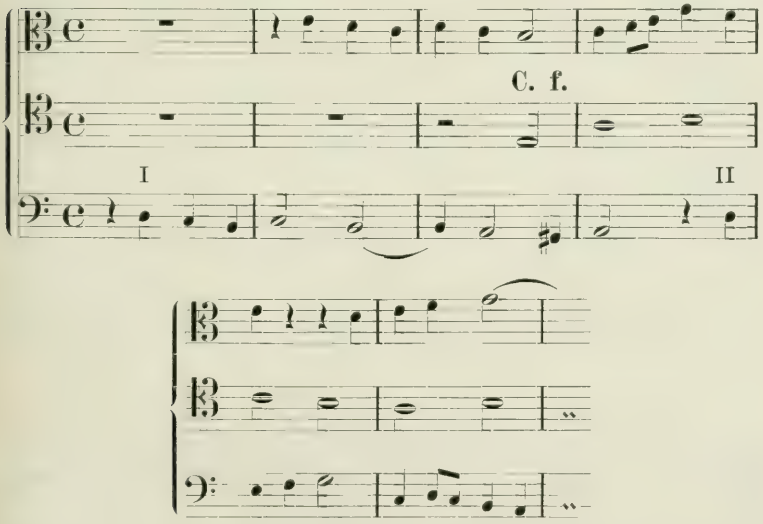
**Muster 33. Äolisch. Imitation zu gegebenem Cantus firmus.**




I.
Äol. Kadenz.
II.
C. f.
III. Imitation.
IV. Imitation.
V. Imitation.

Der Raumersparnis halber ist der Wiederholung der beiden ersten Verse des Liedes hier keine besondere Ausführung zuteil geworden, sondern die Imitation in dieselbe — durch einfaches Wiederholungszeichen — eingeschlossen. Der Schüler soll sich aber dieses Mittels nicht bedienen, sondern jede Wiederholung besonders ausarbeiten.

Man kann die Arbeit interessanter, aber auch etwas schwerer machen, wenn man dafür sorgt, daß jedesmal Thema und Antwort der Imitation dem Cantus firmus zum Kontrapunkt dienen, was oben nur bei der fünften Imitation geschehen ist. Um dies möglich zu machen, läßt man einen Imitationssatz vorangehen, auf dessen Schluß der Cantus firmus beginnt, und läßt im Verlaufe der Arbeit jedesmal das Thema der Imitation dem Eintritte des Choralabschnittes folgen. Hier der Anfang einer solchen Arbeit:




§ 33.

**Dreistimmige Imitation zum Choral.**

## Achtundzwanzigste Aufgabe.

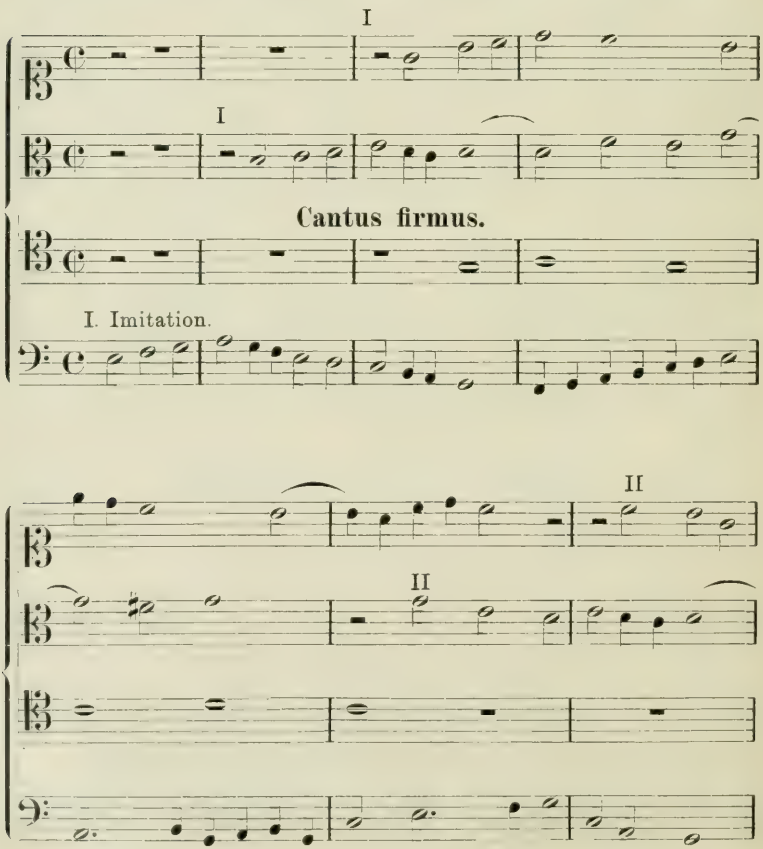
**Bearbeite Choräle mit dreistimmiger Imitation.**

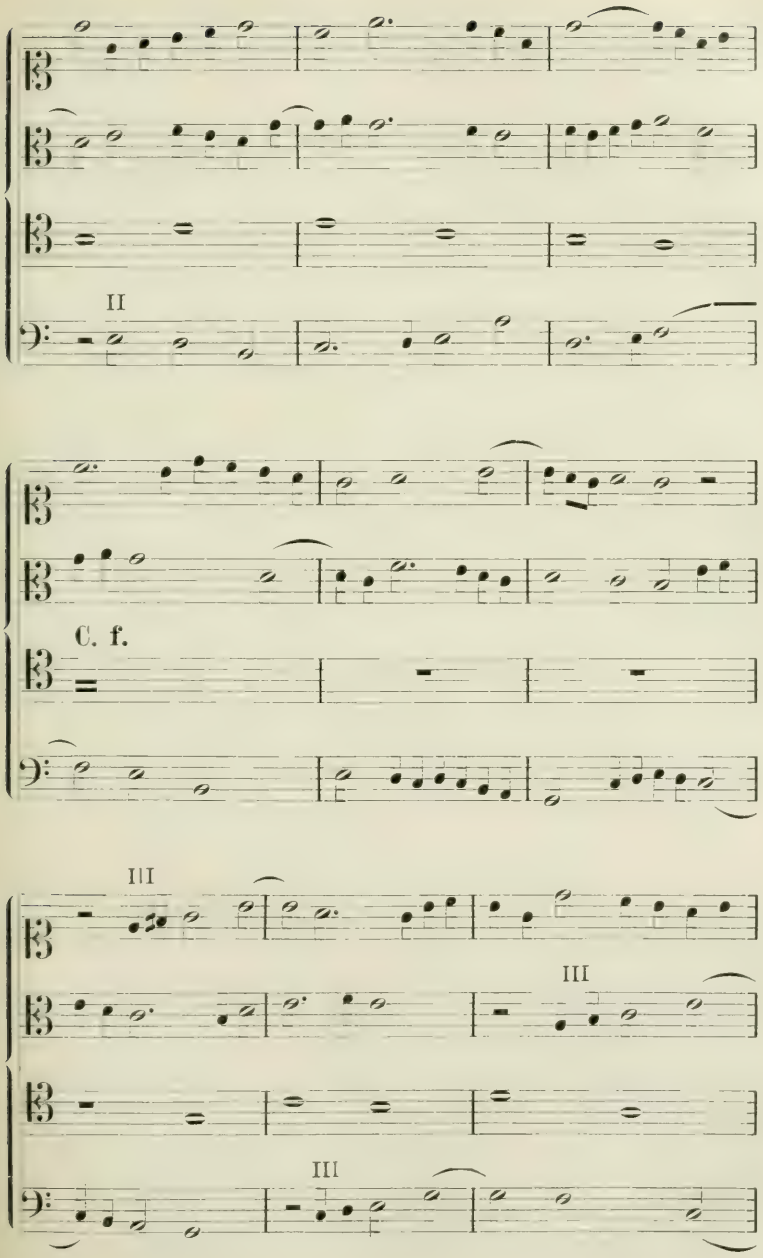
Dreistimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt vierstimmigen Satz. Hier ist es schon viel leichter, Lücken zu vermeiden. Der

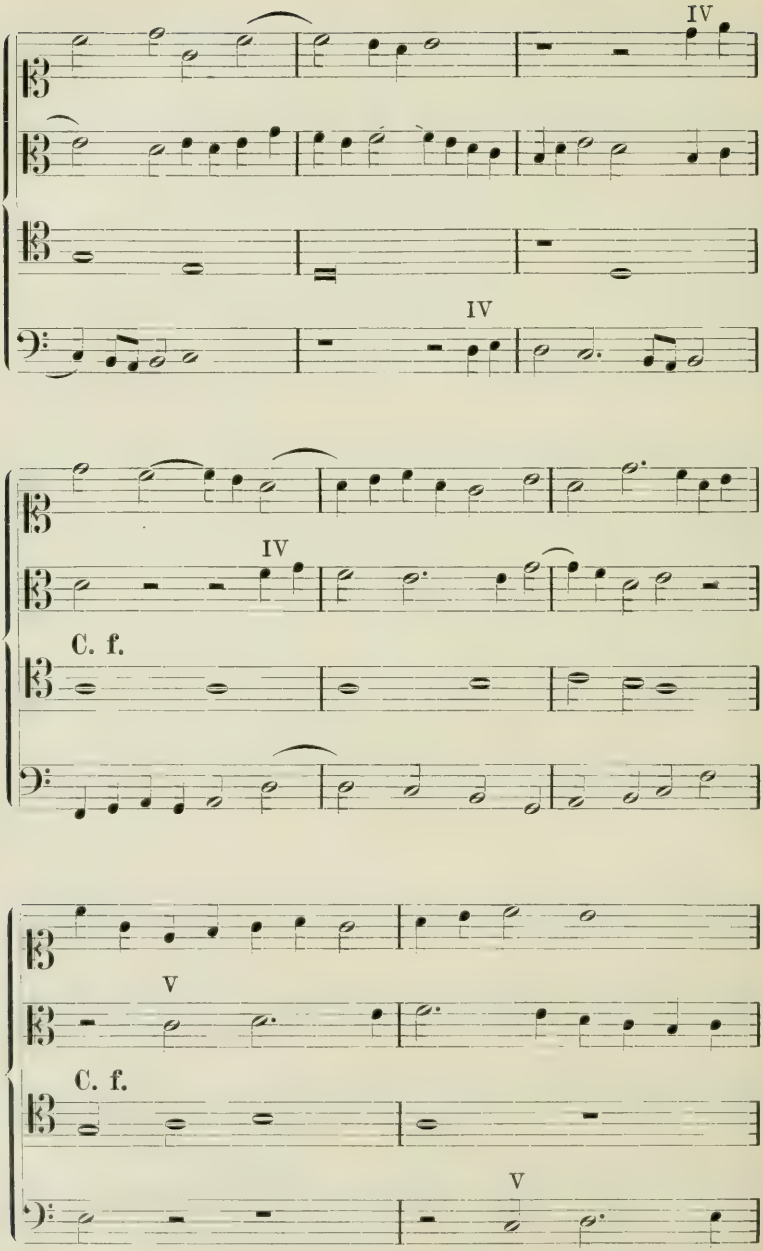
zweistimmige Satz muß hier mindestens eben so selten sein, sich auf wenige Noten beschränken, wie in der vorigen Aufgabe der einstimmige. Bis auf diese vereinzelten Stellen sollen immer wenigstens drei Stimmen tätig sein, der vierstimmige Satz aber durchaus vorherrschen, d. i. den größten Raum einnehmen. Einstimmiger Satz ist, mit Ausnahme des Anfangs, ganz zu vermeiden.

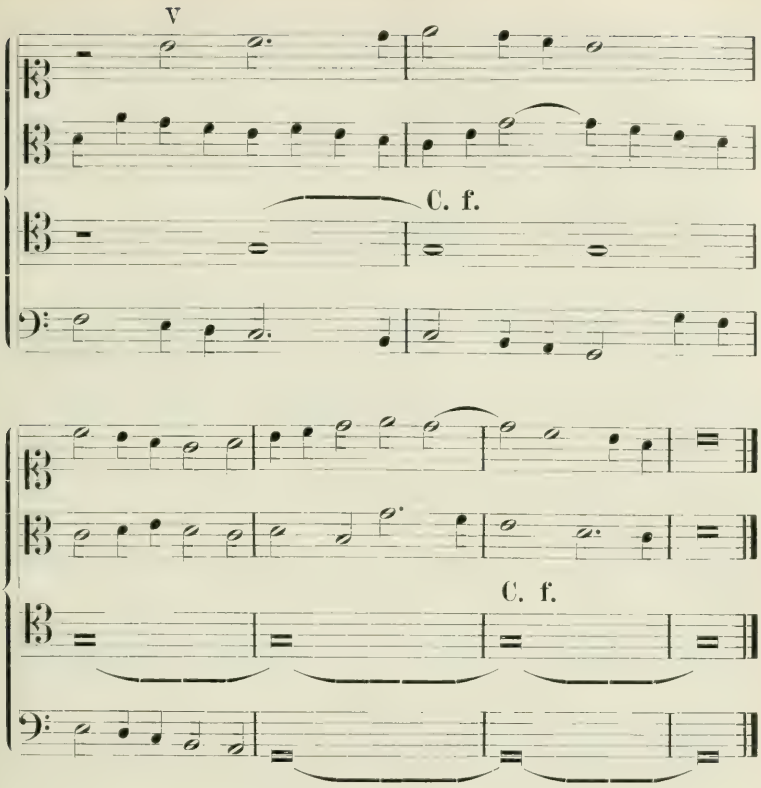
**Muster 34. Mixolydisch.**

**Dreistimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.**




II
C. f.
III
III
III


IV
IV
IV
C. f.
V
C. f.
V




§ 34.

**Vierstimmige Imitation zum Choral.**

## Neunundzwanzigste Aufgabe.

### Bearbeite Choräle mit vierstimmiger Imitation.[1])

Vierstimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt fünfstimmigen Satz. Dieser und der vierstimmige Satz sollen vorherrschen. Mit Ausnahme des ein- und zweistimmigen ersten Anfanges sollen immer wenigstens drei Stimmen zusammenwirken.

[1]) Der Schüler wird jetzt befähigt sein, die letzten Choralbearbeitungen im gemischten Satz (Anhang S. 240–43) vorzunehmen.

An sich bietet der fünfstimmige Satz dem Schüler keine neuen Schwierigkeiten, verlangt nur gesteigerte Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse des Zusammenklanges.

Für die Oberstimme kann der Violinschlüssel eingeführt werden, der ebenfalls im Umfange seines Liniensystems,

für die hohe Sopranstimme, angewendet wird. Doch kann man auch die fünfte Stimme durch Teilung jeder der bisher gebrauchten vier Stimmgattungen gewinnen, und demgemäß zwei Sopranschlüssel, oder zwei Altschlüssel, oder zwei Tenorschlüssel, oder zwei Baßschlüssel gebrauchen.

Das Muster ist in der schon zur 27. Aufgabe erwähnten Form gegeben, in welcher eine Imitation gleichsam als Vorspiel vorangeht, die übrigen sich mit den Abschnitten der Choralmelodie aufs engste verbinden, so daß im Verlaufe der Arbeit nie eine Imitation frei — d. h. in den Pausen des Cantus firmus — ausgeführt wird.

Es ist nicht nötig, die Übungen des strengen Satzes auf eine noch größere Stimmenzahl auszudehnen, doch möge es dem Lehrer oder Schüler freigestellt sein, hier eine oder einige Choralbearbeitungen im sechsstimmigen Satz einzuschalten.

Während das eigentliche Ziel der Übungen des I. Abschnittes in der tatsächlich bewährten Herrschaft über die einfachen Intervallverhältnisse besteht, handelte es sich in diesem zweiten Abschnitte hauptsächlich um die Verflechtung der Stimmen, deren möglichst einfache Form in der Verbindung von Imitationssätzen besteht. Die vollendetsten Muster dieser Art im Kunststil des strengen Satzes bieten die Werke Palestrinas, die in kunstvoller und doch zwangloser Verschlingung der Stimmen, in vollkommener Durchsichtigkeit des Gewebes bei größter Mannigfaltigkeit der Kombination, von keinem der nachfolgenden Meister erreicht oder gar übertroffen worden sind. Allerdings ist wohl zu beachten, daß Palestrina von den § 18 gegebenen Freiheiten, die hier mit pädagogischer Notwendigkeit nur als seltene Ausnahmen gestattet sind, sich drei besonders zunutze macht:

1) die Kreuzung der Stimmen,

2) die grade Bewegung in Quinte und Oktave, mit Ausnahme des zweistimmigen Satzes,

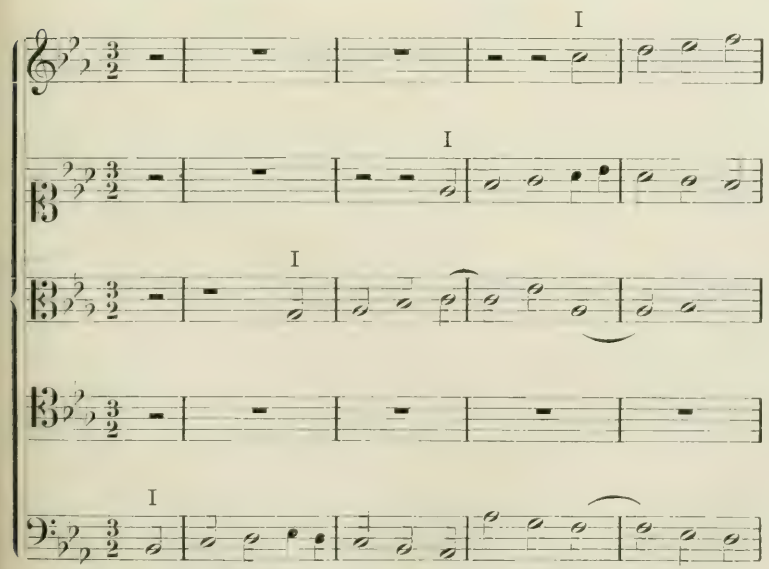
3) den Einklang der Stimmen, der sich bald aus der Gegenbewegung bei der Kreuzung ergibt, bald den Eintritt der Stimmen erleichtert. Außerdem ist

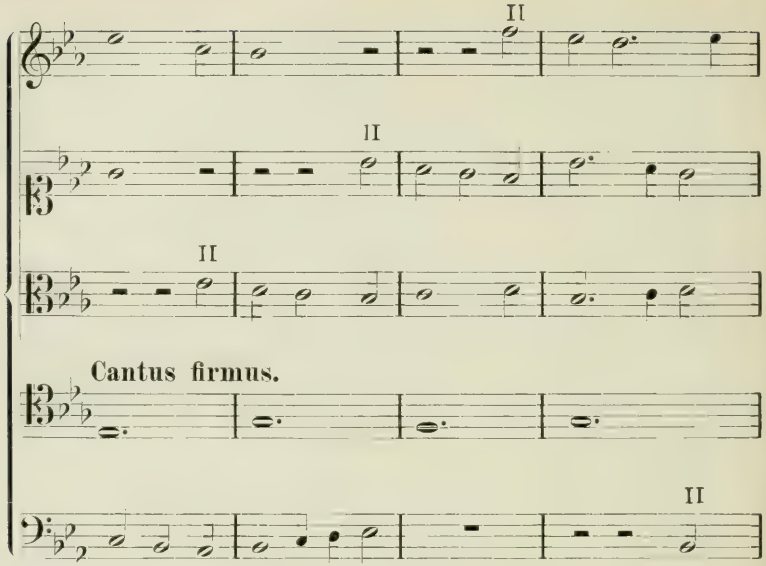
4) das gleichzeitige Abtreten von zwei oder mehr Stimmen in seinen Werken regelmäßig in Gebrauch.

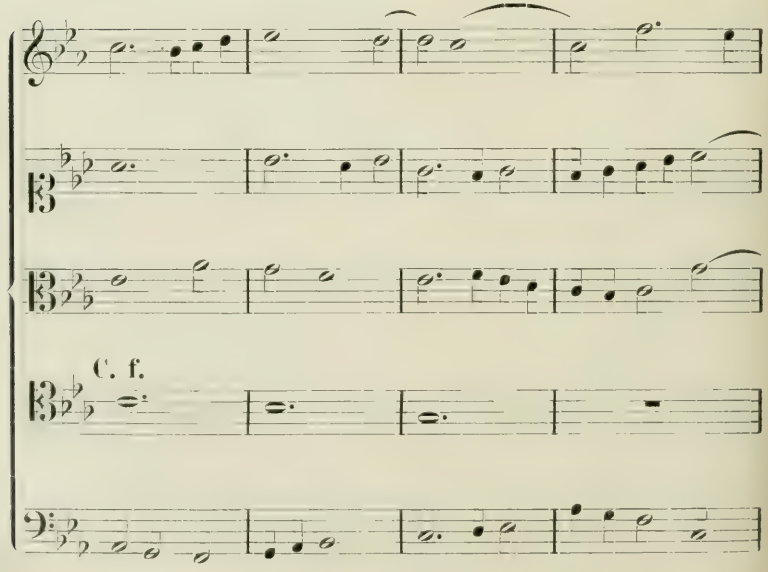
Anknüpfend an § 12, sei dem Schüler hier noch einmal ins Gedächtnis zurückgerufen, daß das Wesen des Kontrapunkts keineswegs in dem bunten Durcheinander verschiedener, einander möglichst widersprechender Rhythmen besteht, sondern in der Vereinigung von Zwanglosigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Bewegung der einzelnen Stimme.

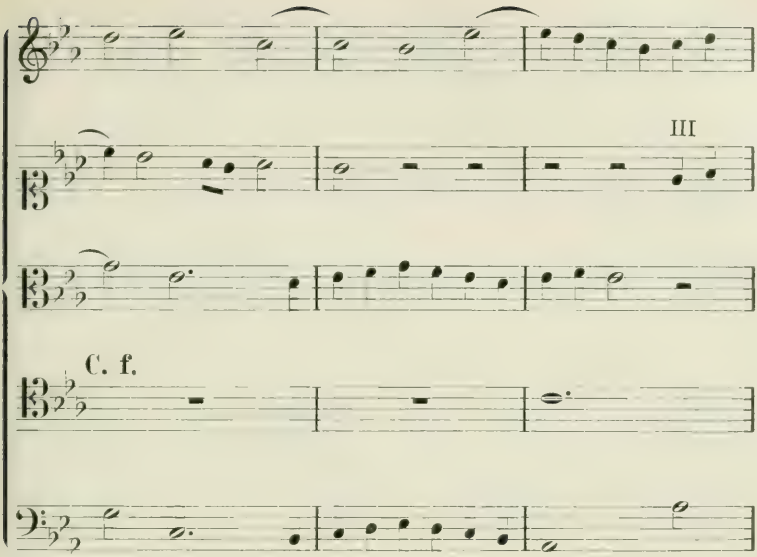
**Muster 35.**

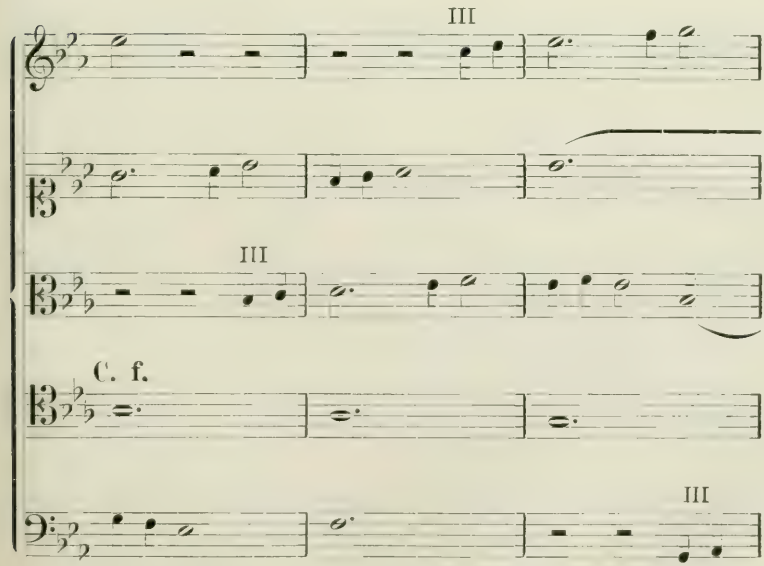
**Vierstimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.**

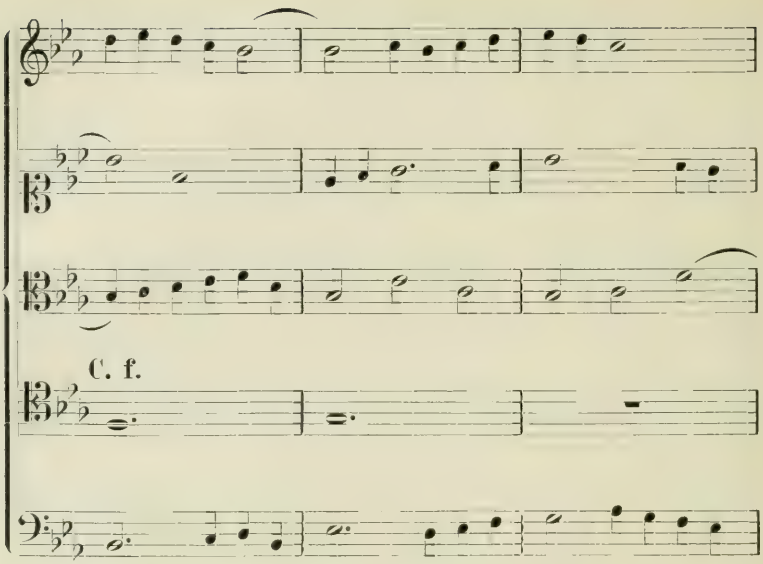


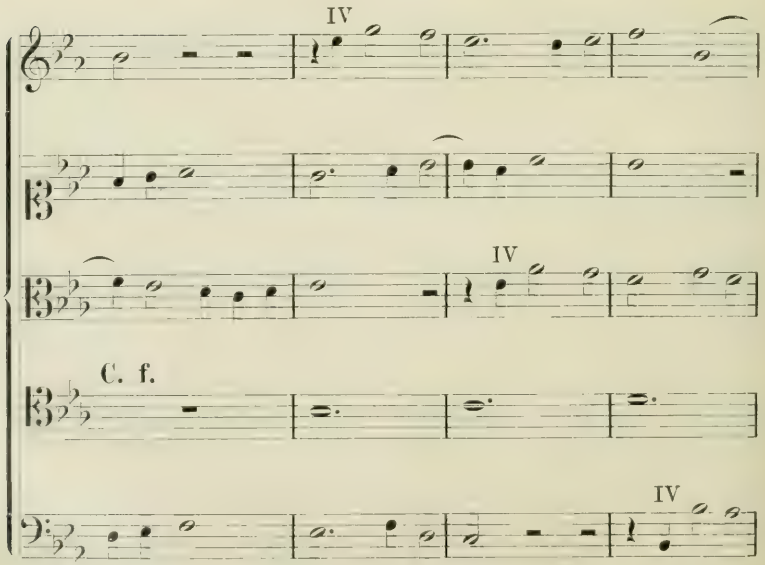

II
II
II
Cantus firmus.
II

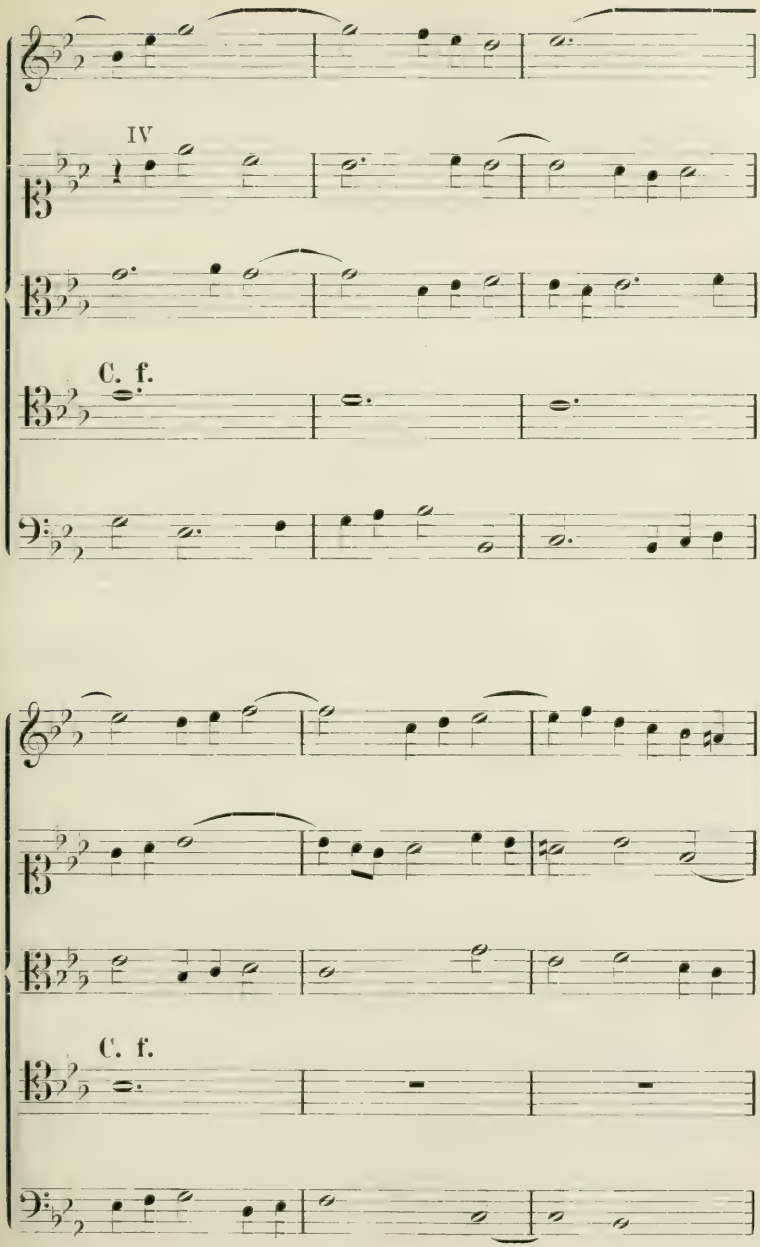

C. f.

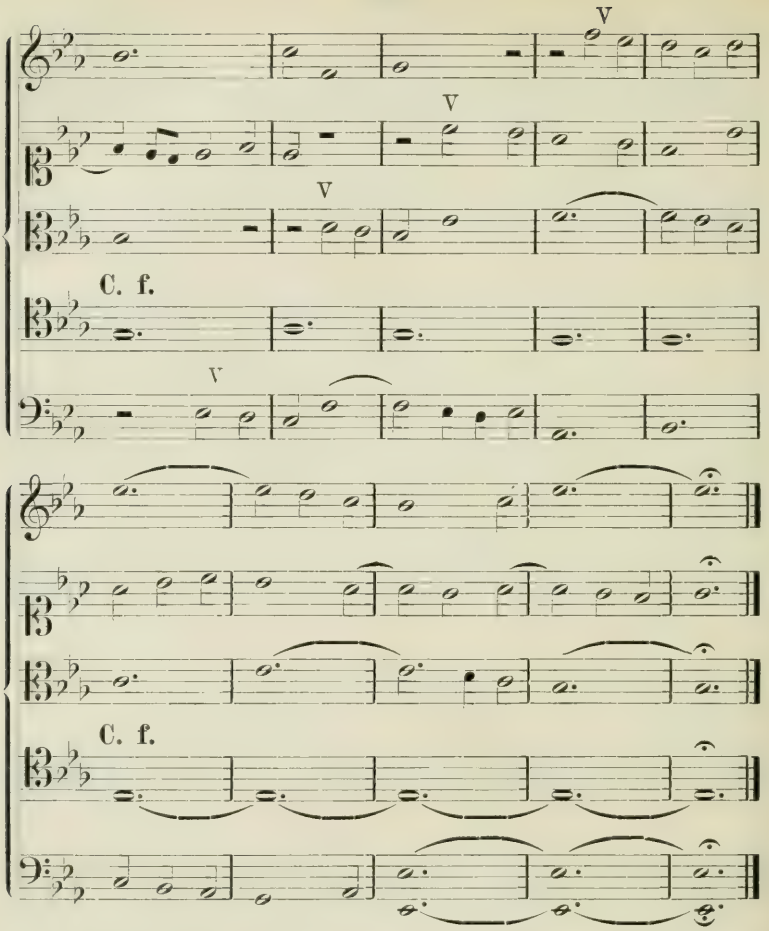

III
C. f.


III
III
C. f.
III


C. f.


IV
IV
C. f.
IV


IV
C. f.
C. f.




Anmerk. Die alten Meister des vokalen Satzes haben in der imitatorischen Schreibart über dem Cantus firmus besonders Hervorragendes geleistet. Man findet zahlreiche Beispiele in fast allen Neuausgaben älterer Musik. Leicht zugänglich dürfte der Beilagenband (Bd. V) zu Ambros' Musikgeschichte sein. Dort findet man u. a. ein herrliches 5-stimmiges Stabat mater von Josquin de Près mit dem Cantus firmus im 2. Tenor. ein Ave rosa sine spinis, 5-stimmig, Cantus firmus im Tenor, von Ludwig Senfl, die als Meisterleistungen der Aufmerksamkeit des Studierenden empfohlen seien. Es darf hier eins der größten Meisterstücke in dieser Schreibart nicht unerwähnt bleiben: Mozarts Verarbeitung des Chorals: „Ach Herr vom Himmel sieh darein" in der Zauberflöte. Auch Brahms' Choralvorspiele (nachgel. Werk) seien genannt. (D. H.)

# III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

## § 35.

### Die zweistimmige Fuge.

Die vollkommenste derjenigen Kunstformen, welche auf Imitation beruhen, ist die Fuge. Nicht allein, daß sie in ihrer weiteren Ausbildung alle untergeordneteren kontrapunktischen Formen und Satzweisen in sich aufzunehmen vermag, sondern sie bietet auch der größten Strenge, wie der unbeschränktesten Freiheit ein gleich offenes Feld. Hierin verhält sie sich zum kontrapunktischen Stil ebenso, wie die Sonatenform zum Stil der klassischen Instrumentalmusik.

Dadurch wird die Fuge in der Kompositionslehre ebensosehr die Grundlage aller selbständig musikalischen Formbildung, wie die Imitation zum Choral die Grundlage aller gebundenen musikalischen Form bildet. Die Überwindung aller Schwierigkeiten, welche in den komplizierten Formen der hohen Instrumentalmusik später zur Sprache kommen, findet hier, an dieser Stelle, ihre elementare Vorübung.[1])

Das Wesen der Fuge besteht in der Verknüpfung von Nachahmungen über dasselbe Thema unter gewissen Bedingungen, die sich auf die Tonalität beziehen.

**53.** Das Thema (Subjekt, it. Soggetto) der Fuge ist denselben Bedingungen unterworfen, wie das der Imitation (§ 21, **46**). Es darf nicht so lang sein, daß man über der Fortsetzung den An-

[1]) Sie ist auch deswegen von überaus großer Bedeutung für die Durchbildung, weil sie lehrt, aus möglichst wenig Material, einem einzigen, kurzen Thema ein ganzes Stück aufzubauen, und weil sie den Sinn für knappe, schlagende Ausdrucksweise, für Proportionen, Unterscheidung von wesentlichem und nebensächlichem schärft. (D. H.)

fang vergißt. Hinsichtlich der Kürze beschränkt man sich jedoch nicht, wie es bei der Imitation vorkam, auf wenige, wohl gar nur zwei Töne, weil ein solches Thema als Grundlage eines größeren Ganzen allzu winzig erscheinen würde. Der Schüler möge seine Themata nicht länger als vier Takte, und nicht kürzer als zwei Takte bilden.

**54.** Das Thema beginnt mit dem Grundton oder der Quinte der Tonart.

**55.** Die Nachahmung des Themas, Antwort genannt, geschieht, soweit es möglich ist, ohne das Thema zu entstellen, auf tonale Weise.

**56.** Das Thema und die erste Nachahmung bilden den dux (Führer) und comes (Gefährten) der Fuge. Andere Formen des Themas kommen in der Fuge nicht vor, und diese beiden müssen innerhalb einer Durchführung immer einander abwechseln.[1])

Ausnahmsweise ist es gestattet, wo es die Gelegenheit mit sich bringt, die tonale Gestalt des comes durch die reale (intervallgetreue) zu ersetzen. Letztere gibt das Thema genau in der Oberdominante.

**57.** Jede Verbindung von dux und comes zu einer Nachahmung heißt Durchführung. Die Ordnung der Stimmen in einer Durchführung heißt Repercussio, Widerschlag. Die Fuge hat drei Durchführungen, von denen jede mit einer Kadenz schließt, die letzte in der Haupttonart, die beiden anderen in den verwandten Tönen der Dominante und Mediante.

In der phrygischen Tonart tritt an die Stelle der Oberdominante die Untermediante.

**58.** In der zweistimmigen Fuge gestaltet sich das Kompositionsverfahren auf folgende Art:

Nach dem Thema der ersten Stimme tritt die (tonale) Nachahmung der anderen ein, zu welcher die erste Stimme kontrapunktiert, den „Kontrapunkt“ oder „Gegensatz“ bildet.

---

[1]) Der Schüler achte jedesmal genau darauf, wie weit das Thema sich erstreckt. Meistens tritt der comes zugleich mit der letzten Note des dux ein, manchmal jedoch etwas früher oder auch später. Das Thema soll bei allen Reperkussionen seinen Umfang vollständig bewahren. Freiheiten sind nur gelegentlich in „Engführungen“ gestattet, worüber später mehr. (D. H.)

Darauf bilden beide Stimmen mit einem kurzen Zwischensatz Kadenz in der Dominante, mit welcher eine Stimme abgeht, und die erste Durchführung abschließt. Die andere Stimme setzt den Zwischensatz fort, unter dem die erste mit dem Thema wieder einsetzt: die zweite Durchführung beginnt.

Während dieser Wiederholung des Themas führt die andere Stimme ihren Zwischensatz zu Ende mit einem angemessenen Abgang, der aber keine eigentliche Kadenz sein soll. — pausiert,[1]) — und setzt rechtzeitig mit der Nachahmung ein. Hierauf, wie oben, zur zweiten Kadenz, Mediante, Abgang einer Stimme, Schluß der zweiten Durchführung.

Fortführung des Zwischensatzes in der einen Stimme. Während dessen Eintritt des Themas in der anderen. Schluß des Zwischensatzes während des Themas, Pausen, letzte Nachahmung rechtzeitig anschließend. Kadenz in der Haupttonart. Schluß der Fuge.[2])

**59.** Die Stimmordnung soll in zwei aufeinander folgenden Durchführungen verschieden sein. Im zweistimmigen Satz ergeben sich folgende Kombinationen:

(I = Oberstimme, II = Unterstimme.)

Erste Repercussio: I dux II comes; II dux I comes.

Zweite Repercussio: II comes I dux; I dux II comes.

I comes II dux: II dux I comes.

Dritte Repercussio: I dux II comes; I comes II dux;

II dux I comes: II comes I dux.

[1]) Die Pausen vor jedesmaligem Eintritt des Themas sind wünschenswert, weil das Thema dadurch schärfer hervortritt. Im zweistimmigen Satz ist es allerdings manchmal schwierig, sie einzuführen, da nur eine einzige Stimme zur Weiterführung übrig bleibt. So sei also diese Vorschrift nicht zur unbedingten Forderung erhoben. Durchaus notwendig ist es jedoch, daß vor Eintritt einer Pause die betreffende Stimme zu einem gewissen Abschluß gebracht wird. Man darf nicht an beliebiger Stelle abbrechen, nur um eine Pause einführen zu können. Dies wichtige Gesetz der Stimmführung gilt fast ohne jede Einschränkung im ganzen Gebiet der Kompositionslehre. (D. H.)

[2]) In der dritten Durchführung wird als Steigerungsmittel sehr häufig die „Engführung" gebraucht. Vergl. darüber § 61. S. 218. (D. H.)

**60.** Die drei Kadenzen sind:

in der ionischen Tonart:
mixolydisch (Oberdominante)
phrygisch (Obermediante)
ionisch (Tonika)

in der dorischen Tonart:
äolisch (Oberdominante)
(auch transponiert phrygisch)
transponiert ionisch (Obermediante)
dorisch (Tonika)

in der phrygischen Tonart:
ionisch (Untermediante)
mixolydisch (Obermediante)
phrygisch (Tonika)

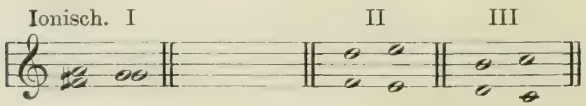
in der mixolydischen Tonart:
dorisch (Oberdominante)
transponiert phrygisch (Obermediante)
mixolydisch (Tonika)

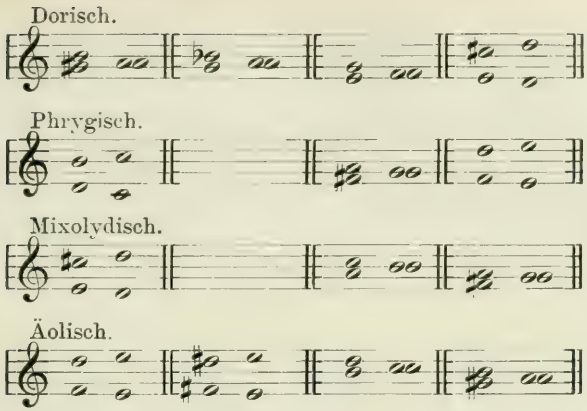
in der äolischen Tonart:
phrygisch, auch transponiert äolisch (Oberdom.)
ionisch (Obermediante)
äolisch (Tonika).

Auf C dur übertragen:

| | Erste | Zweite | Schluß |
|---|---|---|---|
| Ionisch: | G dur | Halbschl. A moll | C dur |
| | Erste | Zweite | Schluß |
| Dorisch: | A moll | F dur | D moll |
| | Halbschl. D moll | | |
| Phrygisch: | C dur | G dur | Halbschl. A moll |
| Mixolydisch: | D moll (dur) | Halbschl. E moll | G dur |
| Äolisch: | E moll | C dur | A moll |
| | Halbschl. A moll. | | |

In Noten:






Man sieht hier die Transposition überwiegend vertreten gegen die Versetzung, d. h. die moderne Tonart gegen die Oktavgattung.

Eine absolute innere Notwendigkeit liegt der hier gegebenen Anordnung der Kadenzen nicht zugrunde. Es zeigt sich sogar darin eine gewisse Inkonsequenz, daß die phrygische Tonart die Kadenz der Oberdominante, wegen der verbotenen siebenten Tonart vermeidet, während die mixolydische Tonart die gleiche Kadenz auf derselben Mediante beibehält. (Man bemerkt wohl, daß die mixolydische hier wieder in die ionische Tonart hinüberspielt.)

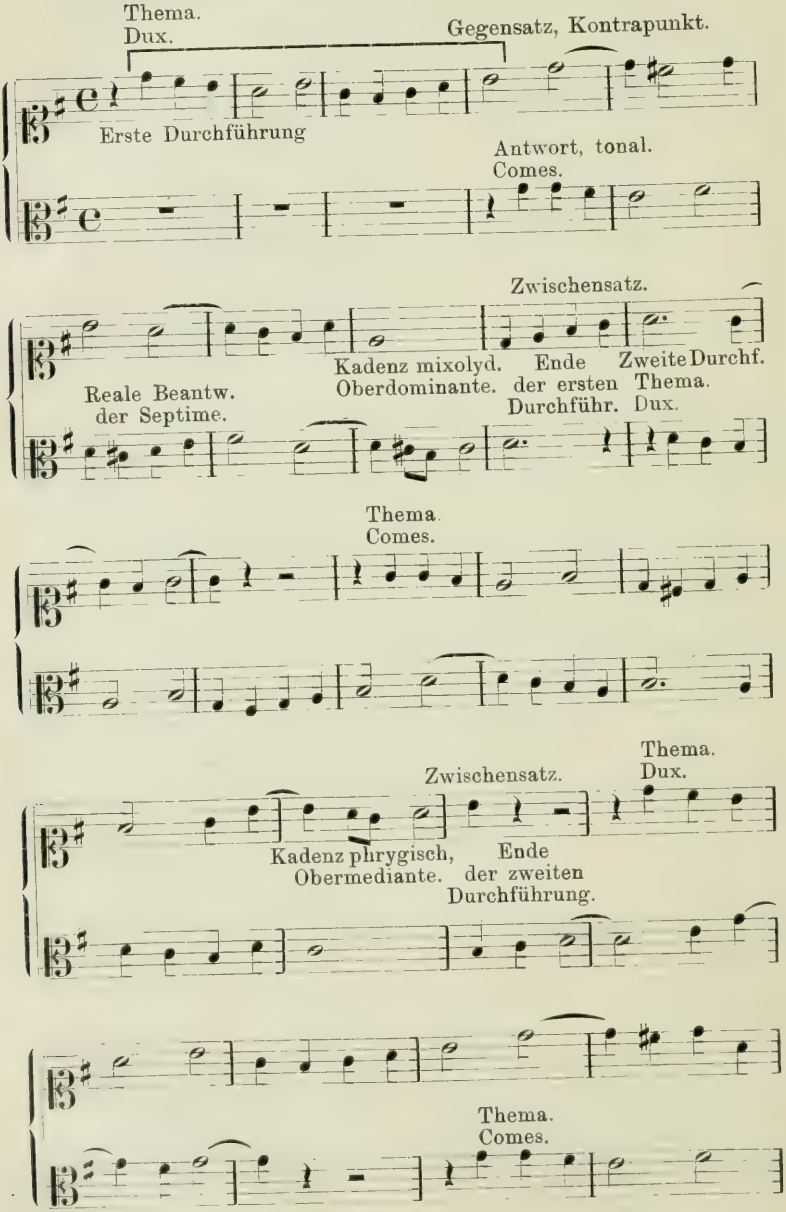
In der Tat wäre sowohl eine Umstellung der beiden ersten Kadenzen — in Mediante, Dominante — gerechtfertigt, als auch jede der fünf Kirchentonarten, sowie jede im modernen Sinne nächstverwandte Tonart zur Teilkadenz geeignet:

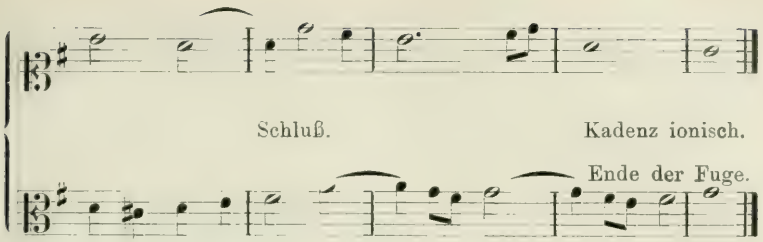
Aber — der Schüler hat von diesen, sich im Unwesentlichen bewegenden Freiheiten keinen Gebrauch zu machen, sondern, als Anfänger, die zweifellos bestimmte Anweisung freudig zu begrüßen und zu befolgen.

## Dreißigste Aufgabe.

**Arbeite nach vorstehend gegebener Anweisung zahlreiche zweistimmige Fugen.** Beim Selbstunterricht ist jede vollendete Arbeit nach jeder der gegebenen Vorschriften noch einmal zu prüfen.

**Muster 36. Ionisch. Fuge zu zwei Stimmen.**






Die Vorteile des hier eingeschlagenen Verfahrens, welche sich bis in die höchsten Aufgaben der Formenlehre und Instrumentation bewähren, sind

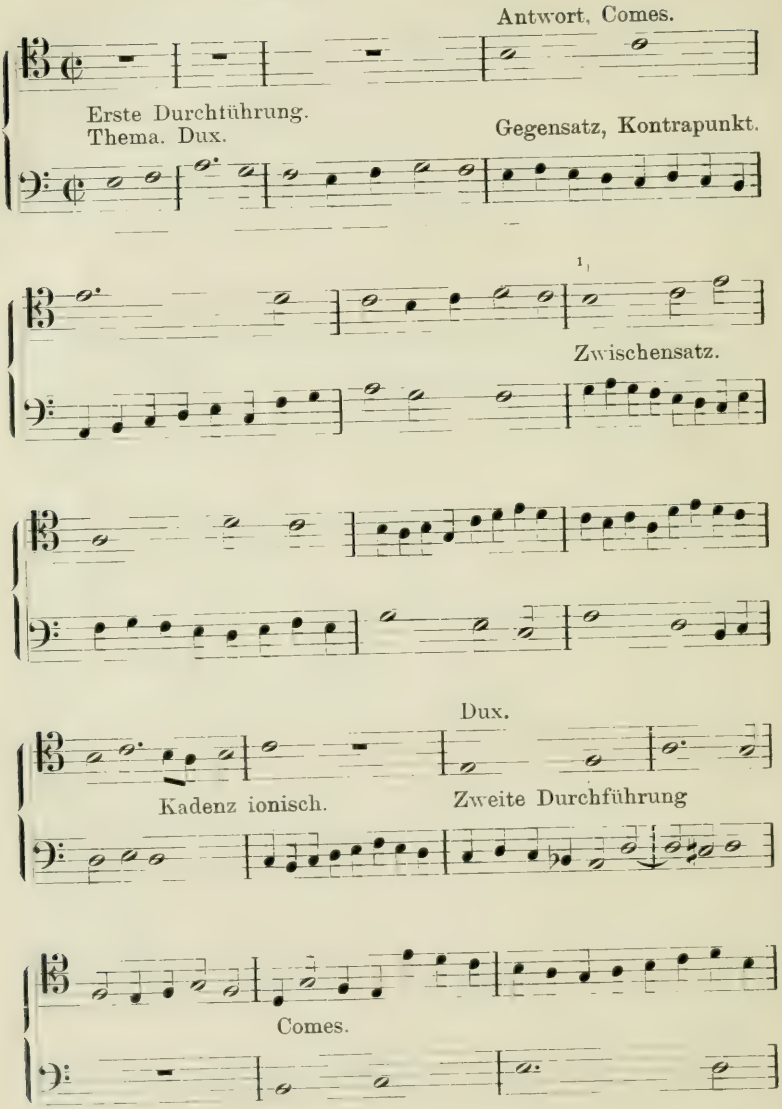
1) der möglichst gleiche Anteil beider Stimmen an der Herstellung des Ganzen,

2) die scharf hervorgehobene Einteilung in ziemlich gleiche Abschnitte durch die Kadenzen, ohne daß eine Unterbrechung der fließenden Bewegung eintritt. Wir haben also ein ununterbrochenes Ganzes, und dennoch deutliche Gliederung desselben in fest abgeschlossene Teile, das Wesen des Organischen in allen Kunstformen, hier in der denkbar kleinsten selbständigen Kunstform, durch Befolgung unzweifelhaft bestimmter Vorschriften, zur Darstellung gebracht.

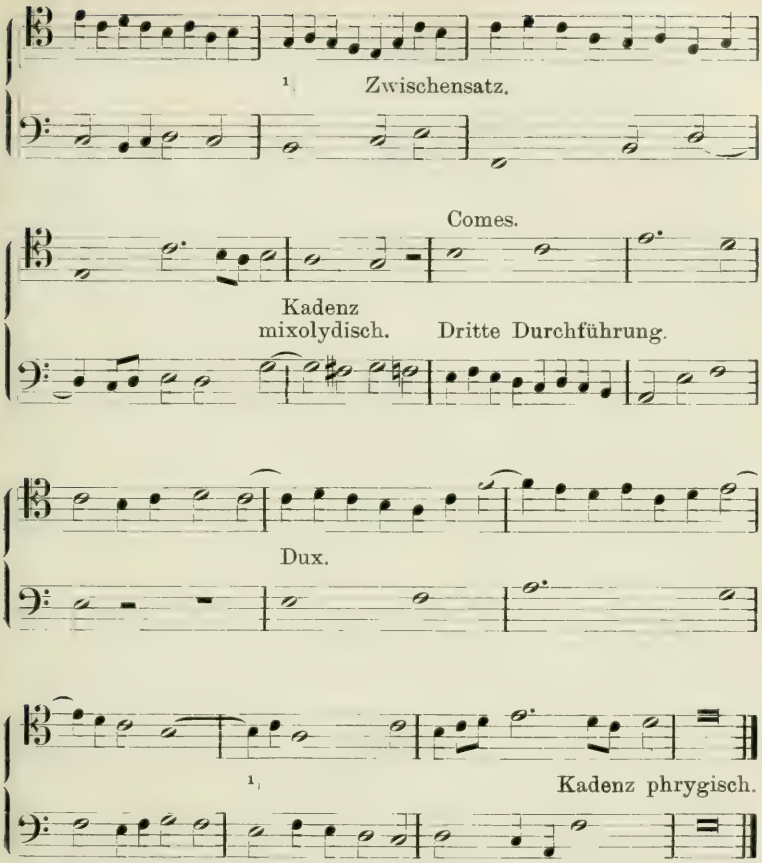
Es ist unerläßlich, daß sich der Schüler durch zahlreiche Arbeiten dieser Art die Grundbedingungen des organischen Gestaltens zu eigen mache. Die Bildung des Künstlers besteht durchaus im Aneignen des Überlieferten durch eigene Arbeit, nicht aber durch eine bloß betrachtende Kenntnisnahme. Noch weniger in einer durch Willkür bestimmten Beschäftigung mit diesem oder jenem Teil der Kunstlehre, der ihm anziehend, Erfolg versprechend, oder der gegenwärtigen Zeitströmung angemessen erscheint.

Über die Zwischensätze sei noch bemerkt, daß der Schüler gut tut, dieselben in seinen ersten Arbeiten möglichst kurz zu halten, wie es in Muster 36 geschehen ist. Fühlt er sich in der Aufgabe erst heimisch, dann mag er sie ein wenig auszudehnen versuchen, wie in Muster 37.

**Muster 37. Phrygisch.**




[1]) Die letzte Note des Themas kann je nach Bedarf auch verkürzt oder verlängert werden. Hier z. B. ist sie aus einer viertel in eine halbe Note verwandelt worden. (D. H.)




Als Maß für die größte Ausdehnung des Zwischensatzes, vom letzten Ton des Themas bis zum ersten Ton der nächsten Anführung desselben, möge dem Schüler die doppelte Länge des Themas gelten.

## § 36.

### Die dreistimmige Fuge im strengen Satz.

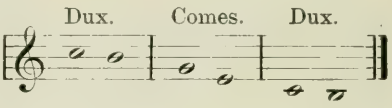
Für die dreistimmige Fuge gelten dieselben Regeln, wie für die zweistimmige.

---

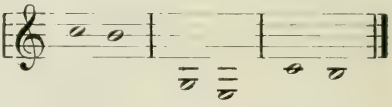
[1]) Verlängerung der letzten Note des Themas.

**61.** Die dritte Stimme tritt mit dem Dux ein, wie die erste. Reperkussionen, Stimmordnungen in den Durchführungen, ergeben sich folgende:

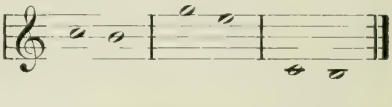
I dux, II comes, III dux.



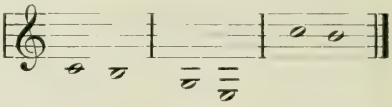

I dux, III comes, II dux.



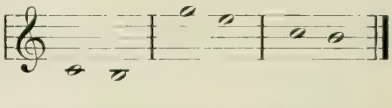
II dux, I comes, III dux.



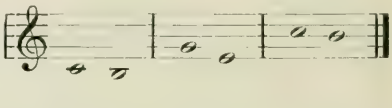
II dux, III comes, I dux.



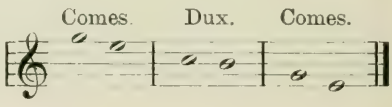
III dux, I comes, II dux.



III dux, II comes, I dux.

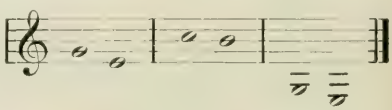


I comes, II dux, III comes.

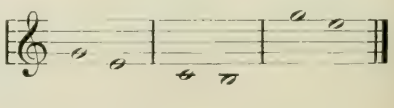



I comes, III dux, II comes.

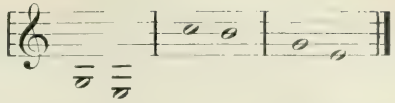
II comes, I dux, III comes.



II comes, III dux, I comes.



III comes, I dux, II comes.



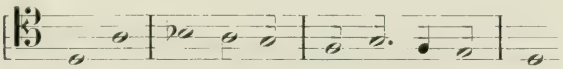
III comes, II dux, I comes.

**62.** Es ist nicht erlaubt, innerhalb einer Reperkussion zweimal hintereinander den dux oder den comes zu bringen. Beide müssen aufeinander folgen. (Diese Regel für den Schüler findet natürlich ihre Ausnahmen bei den Meistern. So folgt z. B. in der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers gleich auf den comes der comes [vgl. S. 129]. Die beschränkende Regel für den Schüler erschwert ihm die Arbeit nicht etwa, sondern dient vielmehr zur Erleichterung derselben, indem sie unnützes Zweifeln und Schwanken erspart.)

In obiger Übersicht sind die Stimmen nicht nach ihrem Eintritt, sondern nach ihrer Gattung gezählt. In der ersten Durchführung bedient man sich in der Regel einer graden Stimmordnung, weil der quintenweise Abstand der nächstliegenden Stimmgattungen dem quintenweisen Eintritt des Themas am besten entspricht.

In der dreistimmigen Fuge zeigt sich schon in viel höherem Maße, als in der zweistimmigen, wie weit ein einziger Gedanke in ununterbrochenem Flusse eines vernünftigen Zusammenhanges sich ausdehnen kann, ohne Ermüdung hervorzurufen. Die Mittel, die uns zu Gebote stehen, sind die allerbeschränktesten. Ein Thema in nur zwei verschiedenen Lagen, drei Stimmen von beschränktem Umfang, allen Bedingungen des strengen Satzes unterworfen, und aus diesem Material entwickelt sich nach einer einfachen und bestimmten Vorschrift ein Tonsatz, der in dieser seiner Beschränktheit dennoch alle Eigenschaften eines künstlerischen Organismus in sich vereinigt. —

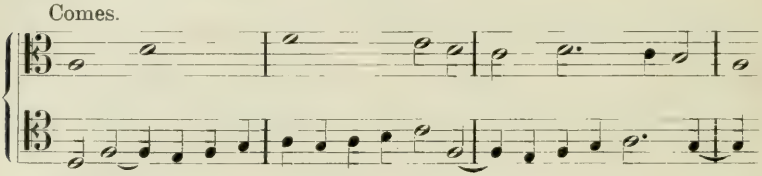
Das Thema



erscheint zunächst als F dur äolisch, d. i. D moll. Doch können wir es nach § 4, S. 8 auch als C dur dorisch mit vorübergehend erniedrigter Sexte auffassen. Das unterscheidende Merkmal des dorischen,

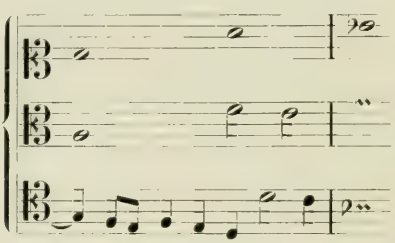
die große Sexte, muß freilich dann im Verlaufe der Fuge vorherrschen, soweit es sich mit den Vorschriften über die Teilkadenzen verträgt.

Der Comes setzt nun, in vorschriftsmäßiger Tonalität der Nachahmung, auf dem letzten Tone des Themas ein,




und die zuerst eingetretene Stimme kontrapunktiert.

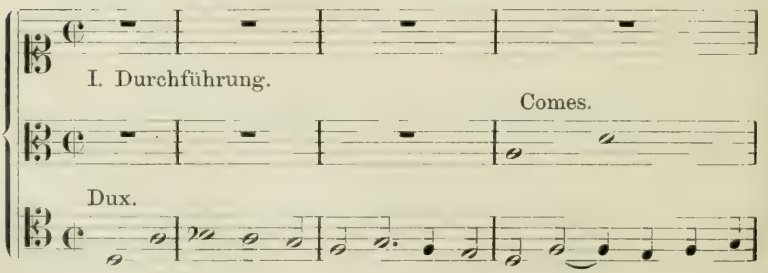
Die dritte Stimme hat wieder den dux zu bringen und könnte ganz regelrecht wieder auf den Schlußton des comes eintreten, weil der Tenor grade eine gebundene Dissonanz bietet.

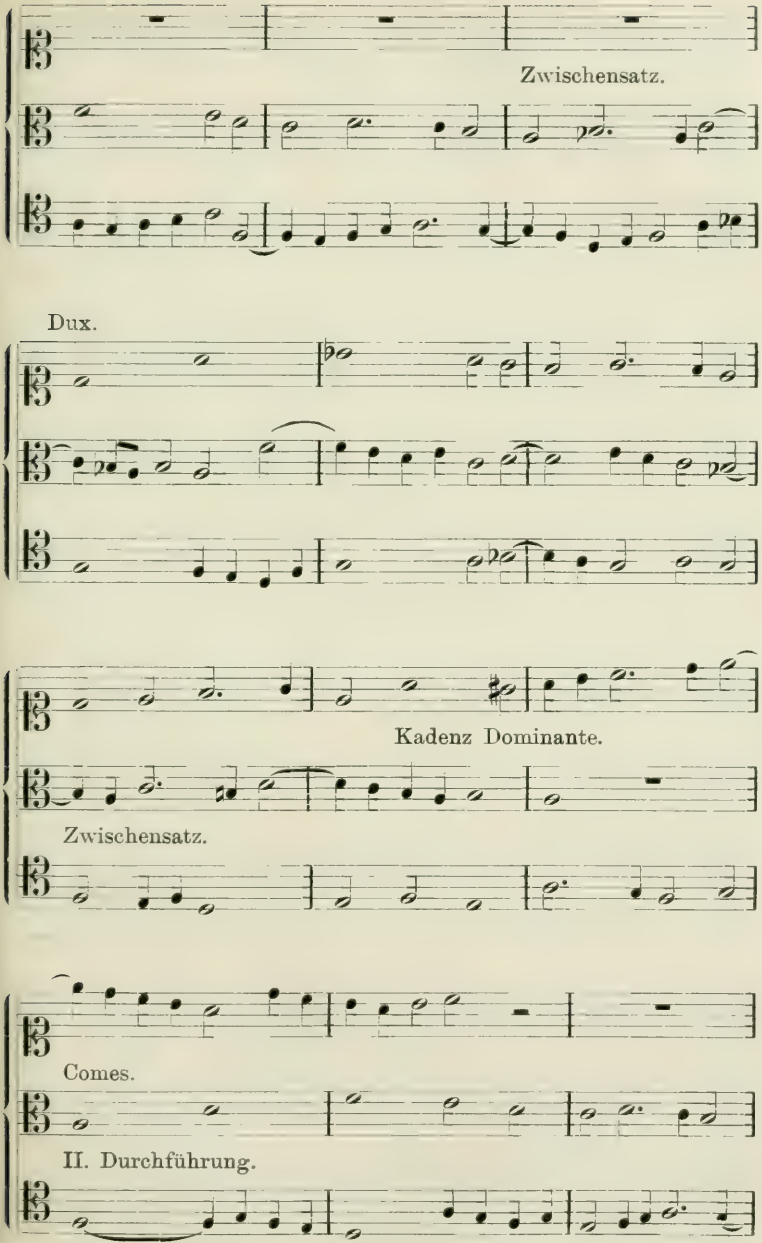


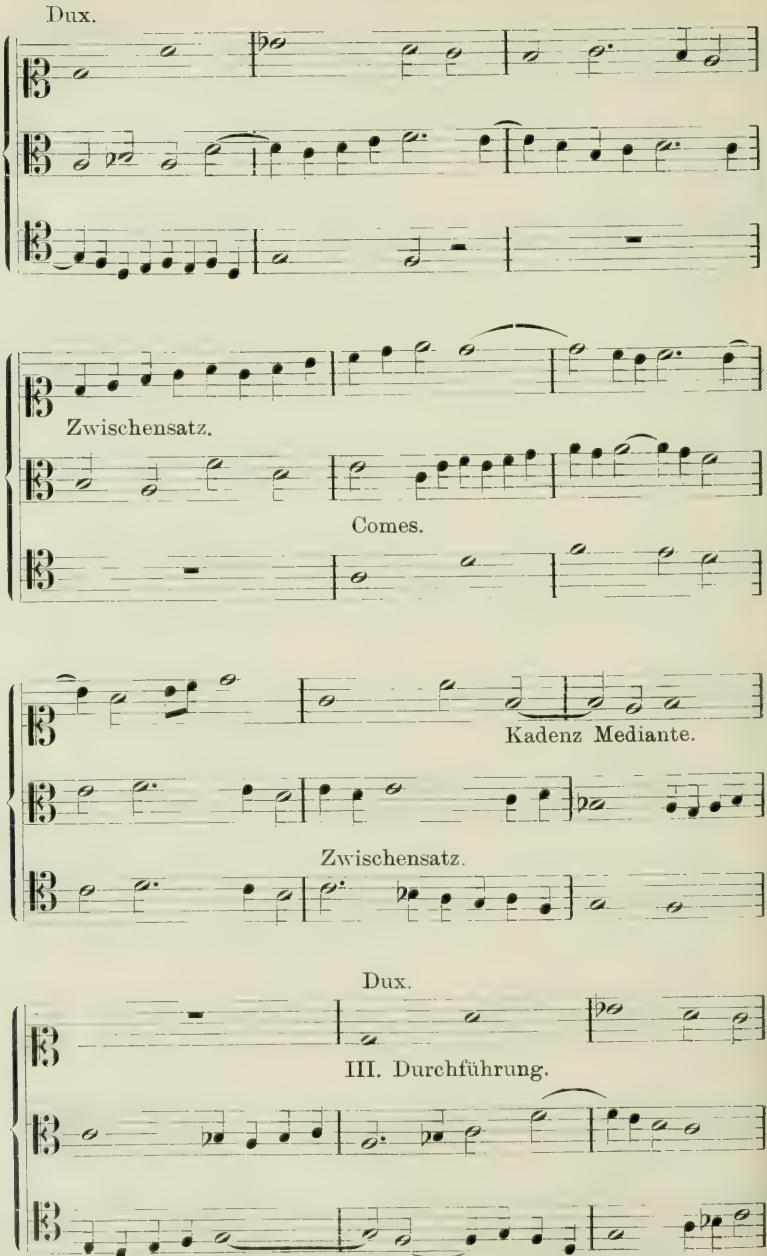
Um indessen die Töne h und b, ihres tonalen Widerspruches wegen, etwas weiter voneinander zu trennen, bedienen wir uns hier lieber eines kleinen Zwischensatzes zur Vermittelung für den Eintritt des Sopranes.

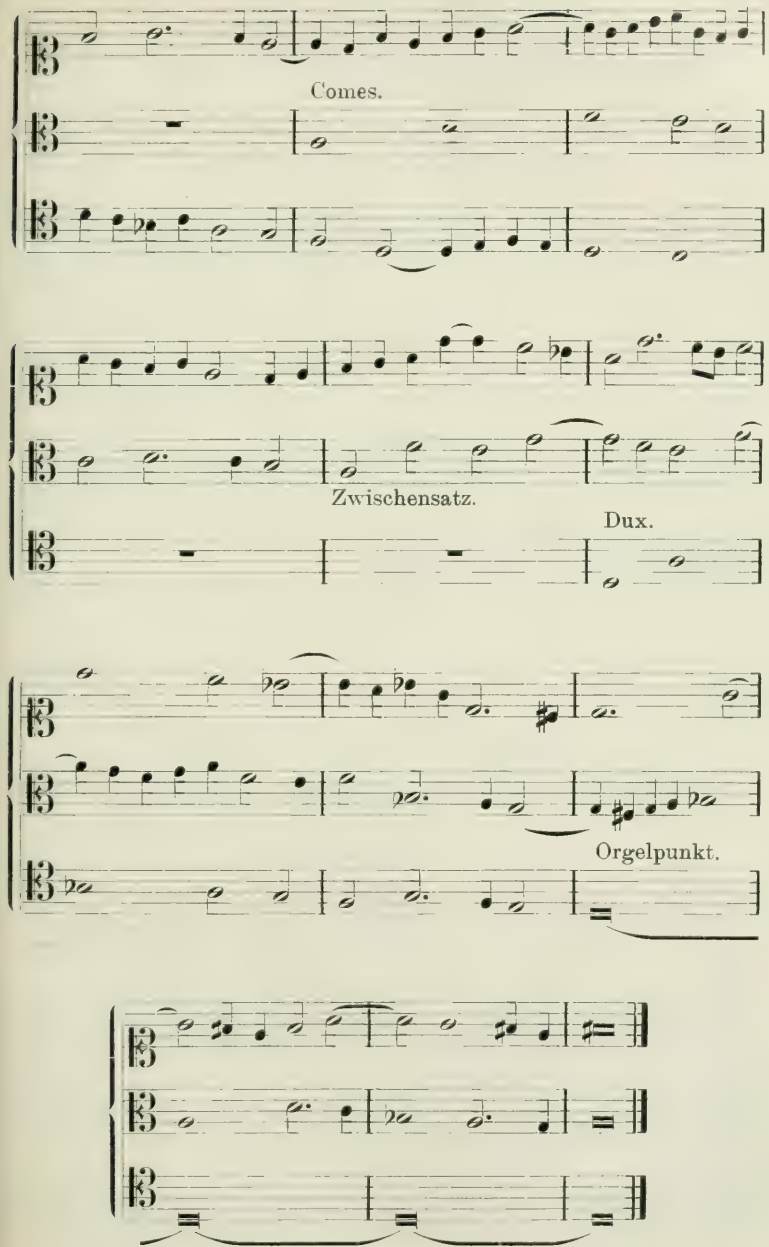
Das Weitere ergibt die folgende Darstellung im Zusammenhang.

**Muster 38. Dorisch.**




Zwischensatz.
Dux.
Kadenz Dominante.
Zwischensatz.
Comes.
II. Durchführung.


Dux.
Zwischensatz.
Comes.
Kadenz Mediante.
Zwischensatz.
Dux.
III. Durchführung.


Comes.
Zwischensatz.
Dux.
Orgelpunkt.

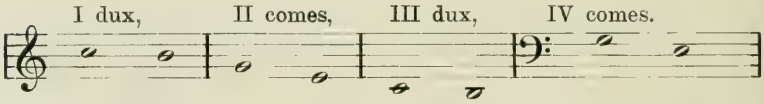
# Einunddreißigste Aufgabe.

## Zahlreiche dreistimmige Fugen zu bilden.

§ 37.

### Die vierstimmige Fuge im strengen Satz.

Die vierstimmige Fuge bietet im Verhältnis zur dreistimmigen nichts Neues. Das Schema der Reperkussionen kann der Schüler nach Belieben selber bilden. Der Anfang ist:



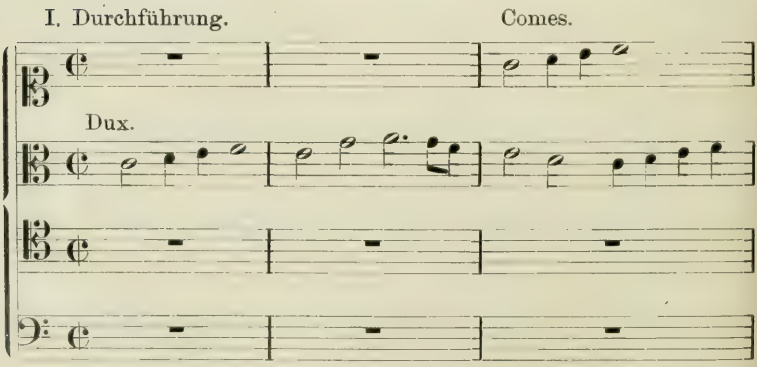

Nicht zu vergessen ist, daß innerhalb einer Reperkussion dux und comes stets abwechseln müssen. Das folgende Musterbeispiel ist so kurz wie möglich gehalten.

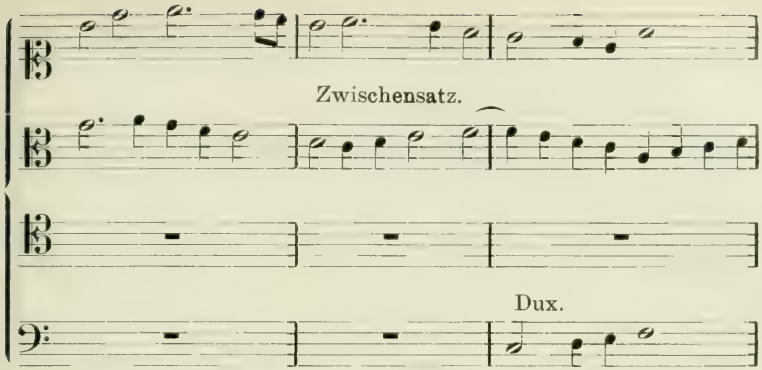
Über die tonale Beantwortung in der mixolydischen und äolischen Tonart vgl. S. 91.

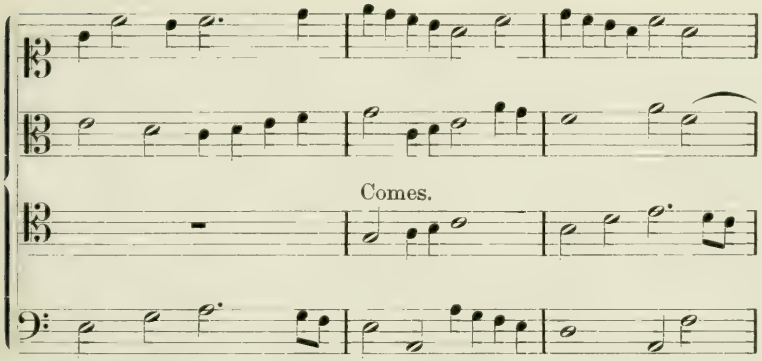
# Zweiunddreißigste Aufgabe.

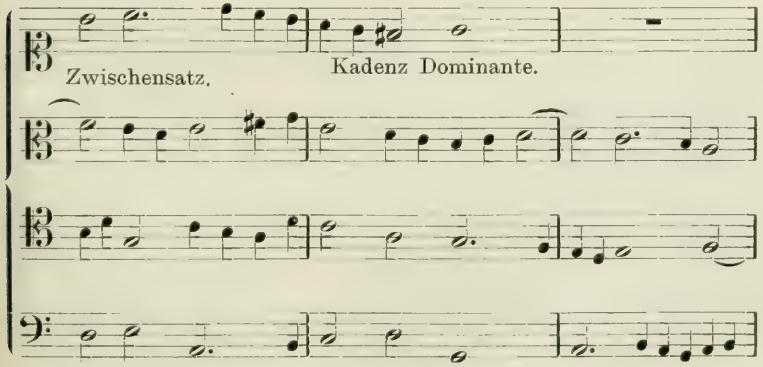
## Zahlreiche vierstimmige Fugen zu bilden.

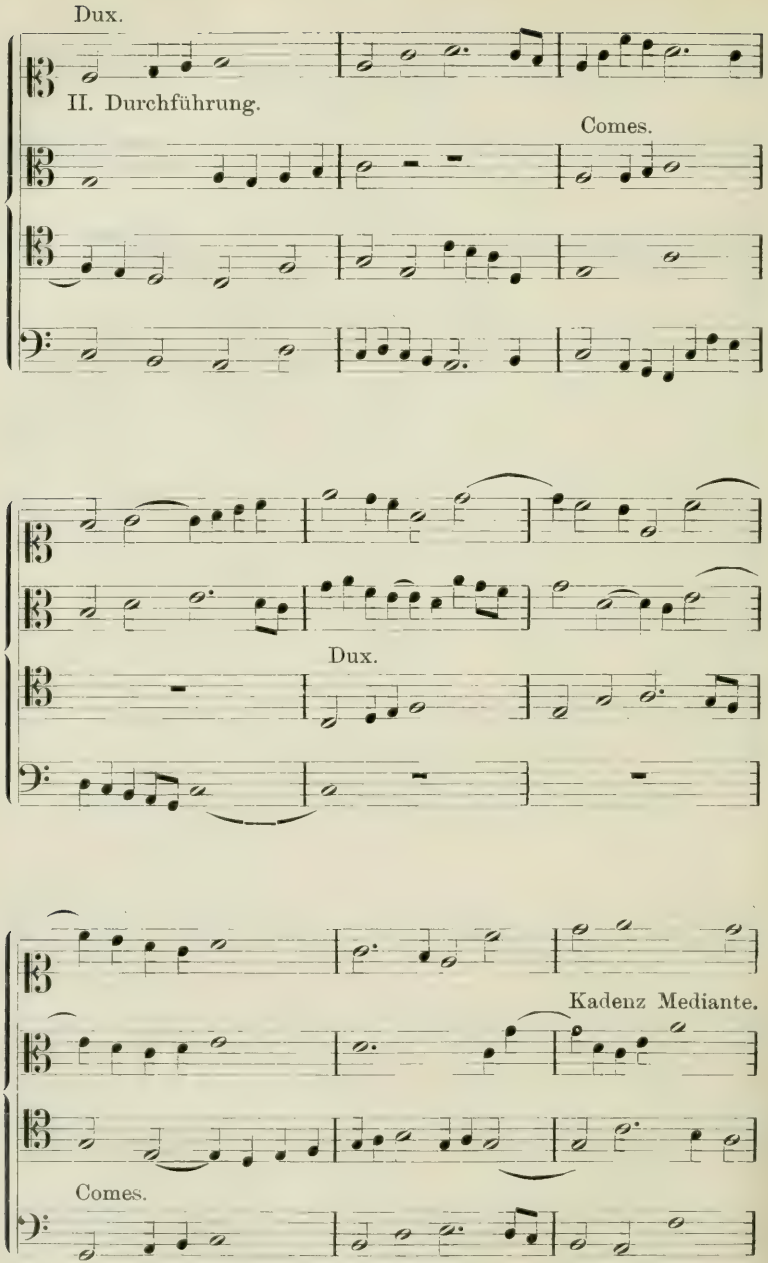
**Muster 39. Vierstimmige Fuge. Ionisch.**

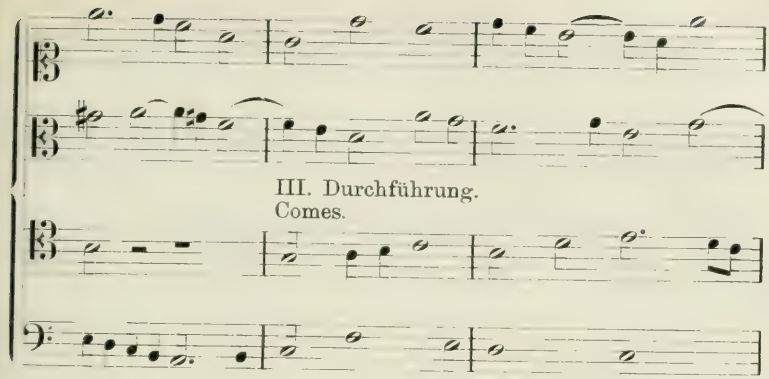


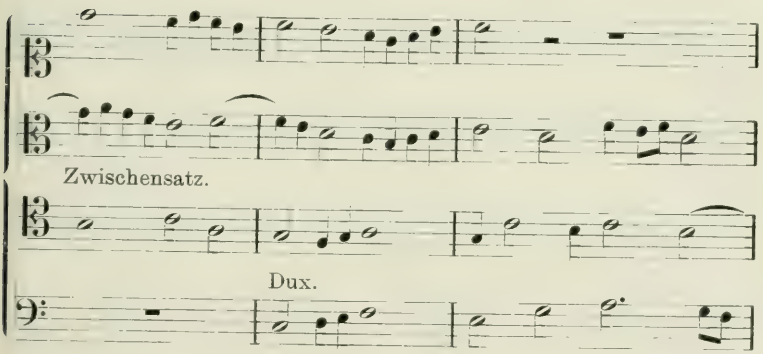

Zwischensatz.
Dux.

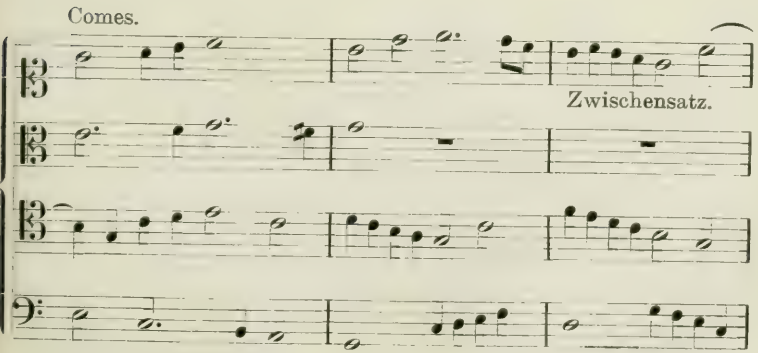

Comes.

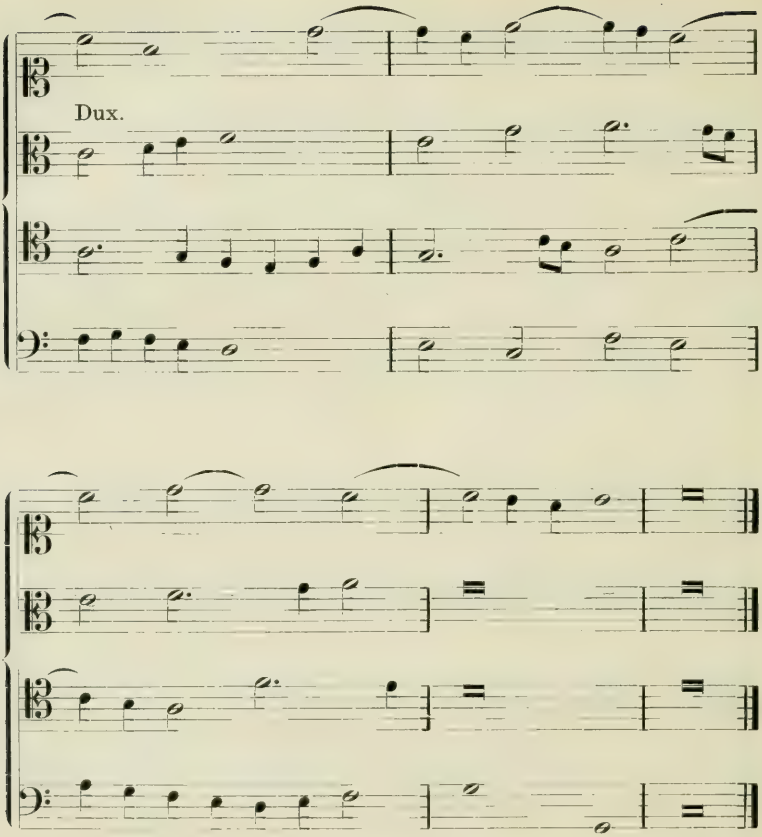

Zwischensatz.
Kadenz Dominante.


Dux.
II. Durchführung.
Comes.
Dux.
Kadenz Mediante.
Comes.


III. Durchführung.
Comes.


Zwischensatz.
Dux.


Comes.
Zwischensatz.


Dux.

# IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkt im strengen Satz.

## A. Die umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

### § 38.

#### Der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

Doppelter Kontrapunkt heißt ein Verfahren des Kontrapunktierens, durch welches zwei Stimmen so hergestellt werden, daß sie imstande sind, ihre gegenseitige Lage zu wechseln. Von zwei Stimmen, die im doppelten Kontrapunkte geschrieben sind, kann also jede sowohl Oberstimme als Unterstimme werden. Zwei Stimmen, die im doppelten Kontrapunkt geschrieben sind, bilden einen regelrechten Satz, gleichviel, welche von ihnen Oberstimme oder Unterstimme ist.

Die Veränderung der gegenseitigen Lage der beiden Stimmen heißt Umkehrung, das Verfahren: umkehren, die Eigenschaft eines Satzes, auch in der Umkehrung einen regelrechten Satz zu bilden: umkehrungsfähig.

Diejenige Umkehrungsform, die bei weitem am häufigsten zur Anwendung kommt, weil sie am leichtesten ausführbar und am deutlichsten erkennbar ist, ist die Umkehrung in der Oktave. Der doppelte Kontrapunkt, auf dem sie beruht, ist der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

In diesem Kontrapunkt wird die Umkehrung durch Versetzung der einen Stimme um eine Oktave bewerkstelligt. Es ergeben sich dabei folgende Umkehrungsverhältnisse der Intervalle:

Die vollkommene Konsonanz der Prime (Einklang) wird vollkomme Konsonanz der Oktave.

Die vollkommene Konsonanz der Quinte wird Dissonanz der Quarte.

Die vollkommene Konsonanz der Oktave wird vollkommene Konsonanz der Prime, Einklang.

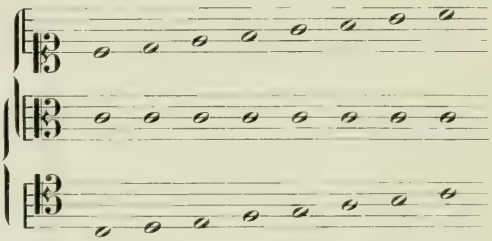
Die Konsonanz der Terz wird Konsonanz der Sexte, kleine = große, große = kleine.

Die Konsonanz der Sexte wird Konsonanz der Terz, ebenso.

Die Dissonanz der Sekunde wird Dissonanz der Septime, ebenso.

Die Dissonanz der Septime wird Dissonanz der Sekunde, ebenso.

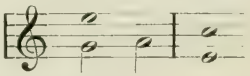
Die Dissonanz der Quarte wird vollkommene Konsonanz der Quinte.



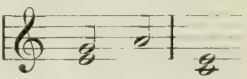
Schreibt man nun zu einer gegebenen Stimme eine Stimme im doppelten Kontrapunkt, so ergeben sich aus dem obigen für Abfassung derselben folgende Regeln:

**63.** Die Oktave darf man nur zu Anfang und am Schlusse bringen, d. h. man muß sie wie den Einklang behandeln, weil sie in der Umkehrung diesen ergibt.

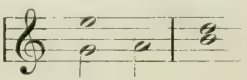
**64.** Die Quinte muß man wie eine Dissonanz behandeln, weil sie in der Umkehrung eine solche, nämlich die Quarte ergibt.



z. B. würde in der Umkehrung



ergeben, wobei sich die dissonierende Quarte nicht auflöst.



dagegen behandelt die konsonierende Quinte gleich einem dissonierenden Durchgang, ergibt daher auch die vollkommen korrekte Umkehrung:

**65.** Außer am Anfang und am Schluß dürfen die Stimmen sich nie über eine Septime voneinander entfernen. Den Umfang einer Oktave dürfen sie nicht überschreiten, weil sie sich sonst bei der Umkehrung kreuzen müßten. Soweit dieses Kreuzen ausnahmsweise erlaubt ist, ist also auch die Überschreitung des Umfanges der Oktave ausnahmsweise erlaubt.

**66.** An unbedingten Konsonanzen im Verlaufe des Satzes bleiben also nur Terz und Sexte, und im Kontrapunkt erster Gattung: Note gegen Note, muß man sich, mit Ausnahme des ersten und letzten Tones, auf den Wechsel dieser beiden Konsonanzen beschränken. Die anderen Gattungen geben Gelegenheit durch den Gebrauch von Durchgängen und Bindungen etwas Mannigfaltigkeit in die Stimme zu bringen.

## Dreiunddreißigste Aufgabe.

**Bilde zweistimmige Sätze im doppelten Kontrapunkt: in den verschiedenen Gattungen, besonders der gemischten, in der Imitation.**

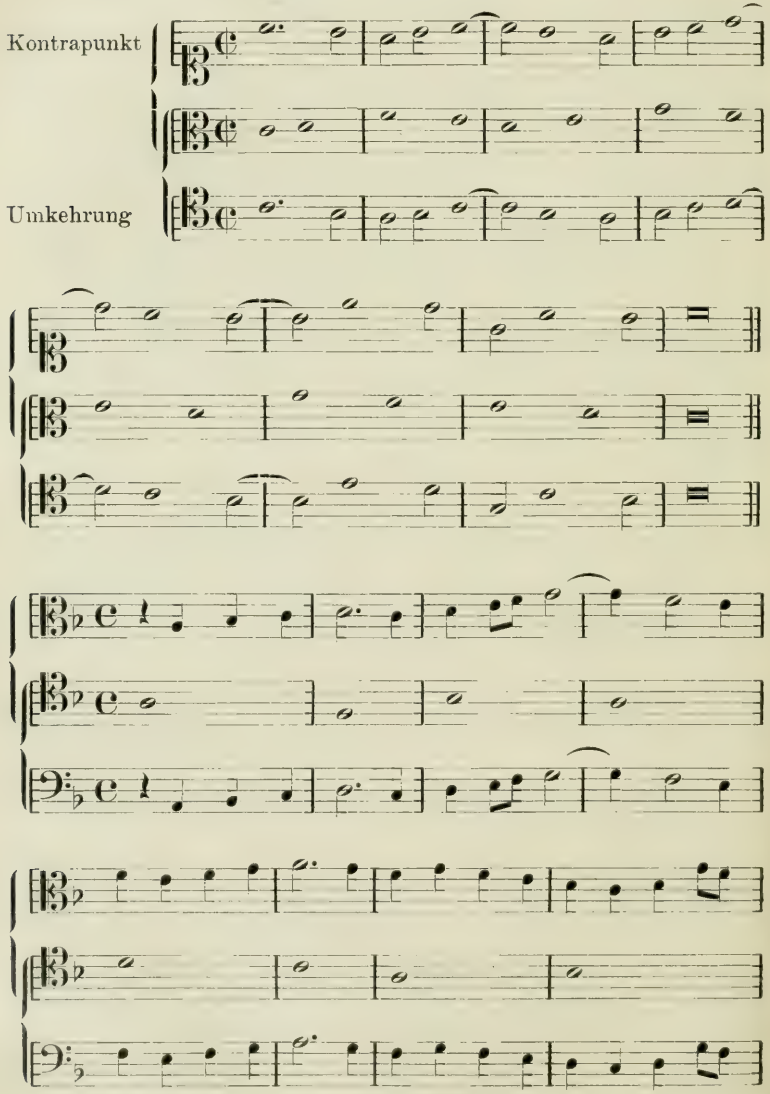
Die Richtigkeit jedes Satzes wird dadurch geprüft, daß man ihn schriftlich umkehrt.

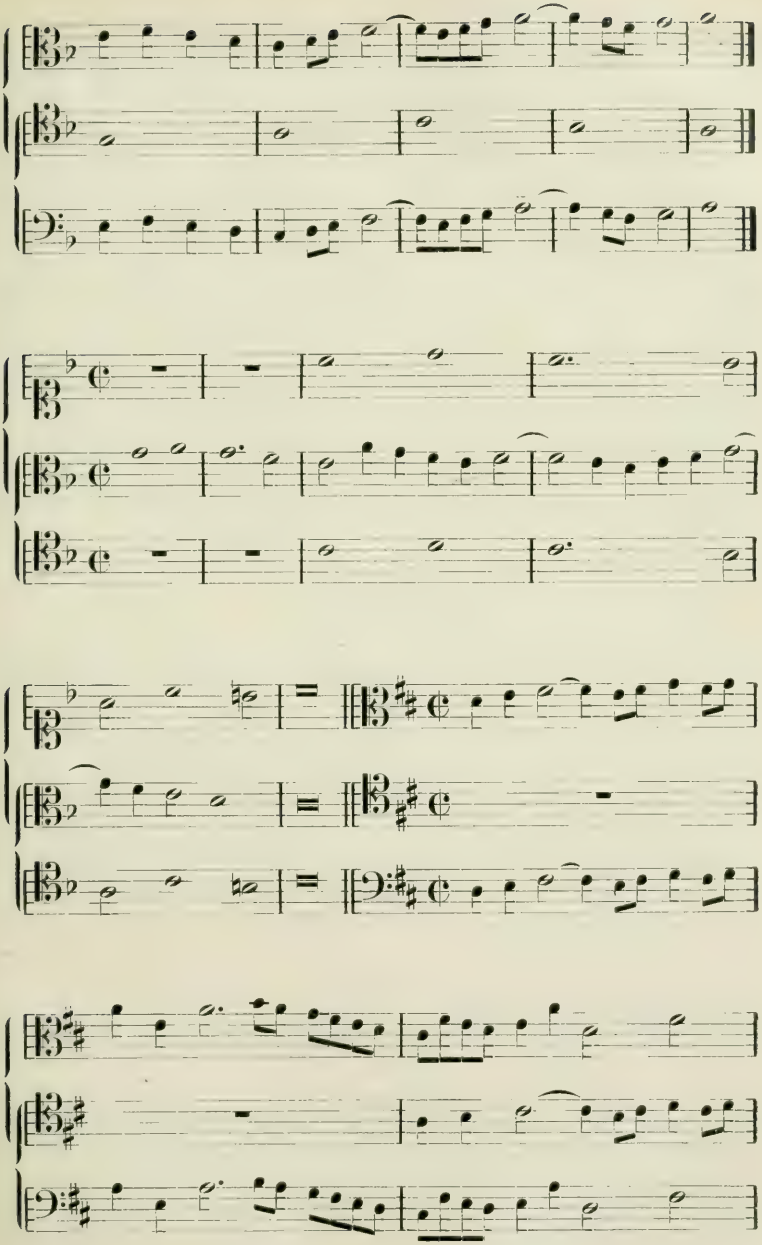
Der Schüler hat recht zahlreiche Arbeiten zu dieser Aufgabe zu liefern, die auch im freien Satz reiche Früchte tragen werden.

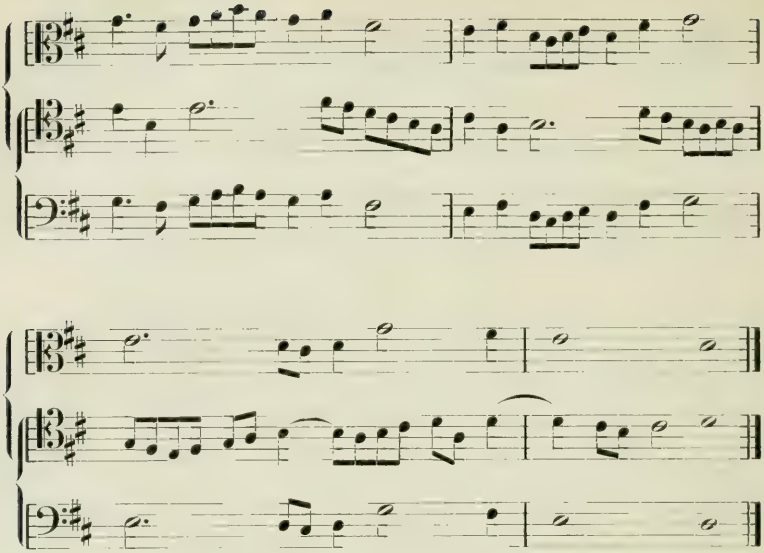
Der doppelte Kontrapunkt der Oktave ist von allen umkehrungsfähigen Kontrapunkten der bei weitem ergiebigste. Dabei ist seine Herstellung unvergleichlich viel leichter als die aller anderen. Die übrigen Kontrapunkte der Oktave entspringen aus dem doppelten Kontrapunkt, und lassen sich in den meisten Fällen durch diesen ersetzen. In der Praxis der Komponisten verschwindet die Anwendung aller übrigen Kontrapunkte gegen die des doppelten Kontrapunkts der Oktave, und es fehlt sogar nicht an Musikern, die den Nutzen der übrigen Kontrapunkte bestreiten. Die Lehre kann diese nicht

übergehen, muß aber dem hier auseinandergesetzten Verhältnis dadurch Rechnung tragen, daß sie die Übung der anderen Kontrapunkte einschränkt.

**Muster 40. Doppelter Kontrapunkt der Oktave.**







## § 39.

### Der dreifache Kontrapunkt der Oktave.

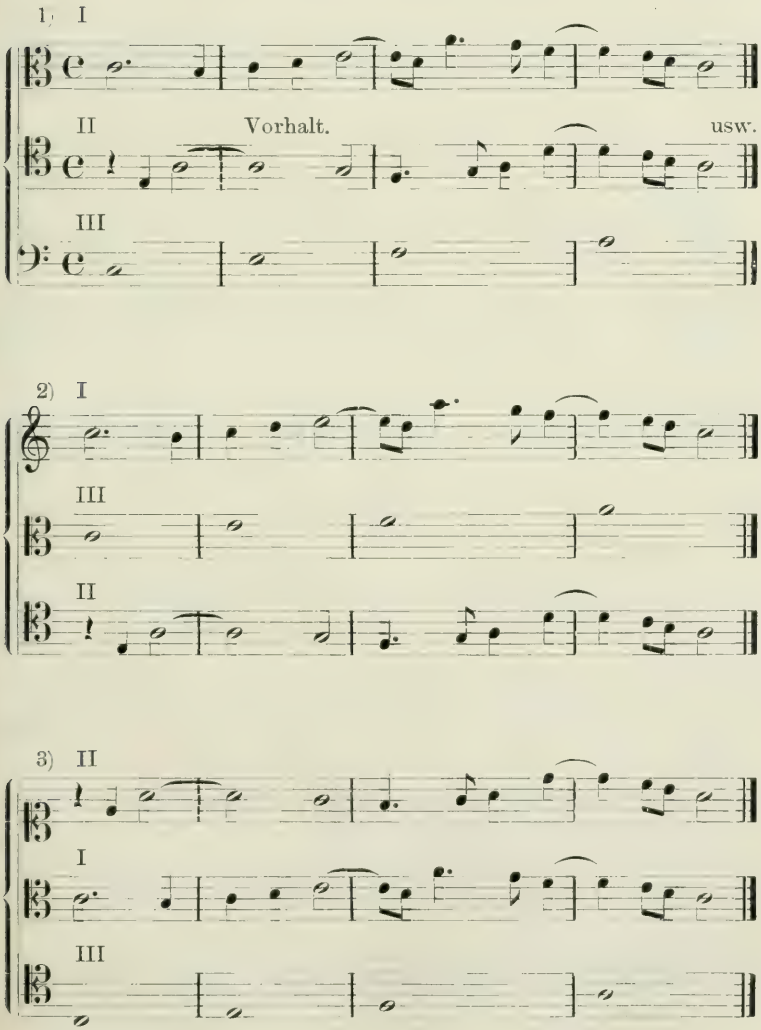
**67.** Schreibt man einen dreistimmigen Satz so, daß je zwei Stimmen desselben im doppelten Kontrapunkt umkehrungsfähig sind, so erhält man einen dreifachen Kontrapunkt. Im dreifachen Kontrapunkt bildet also jede der drei Stimmen mit jeder anderen einen doppelten Kontrapunkt. Deshalb kann man die drei Stimmen in jede beliebige gegenseitige Lage bringen, die sich aus der Kombination von drei Größen ergibt.

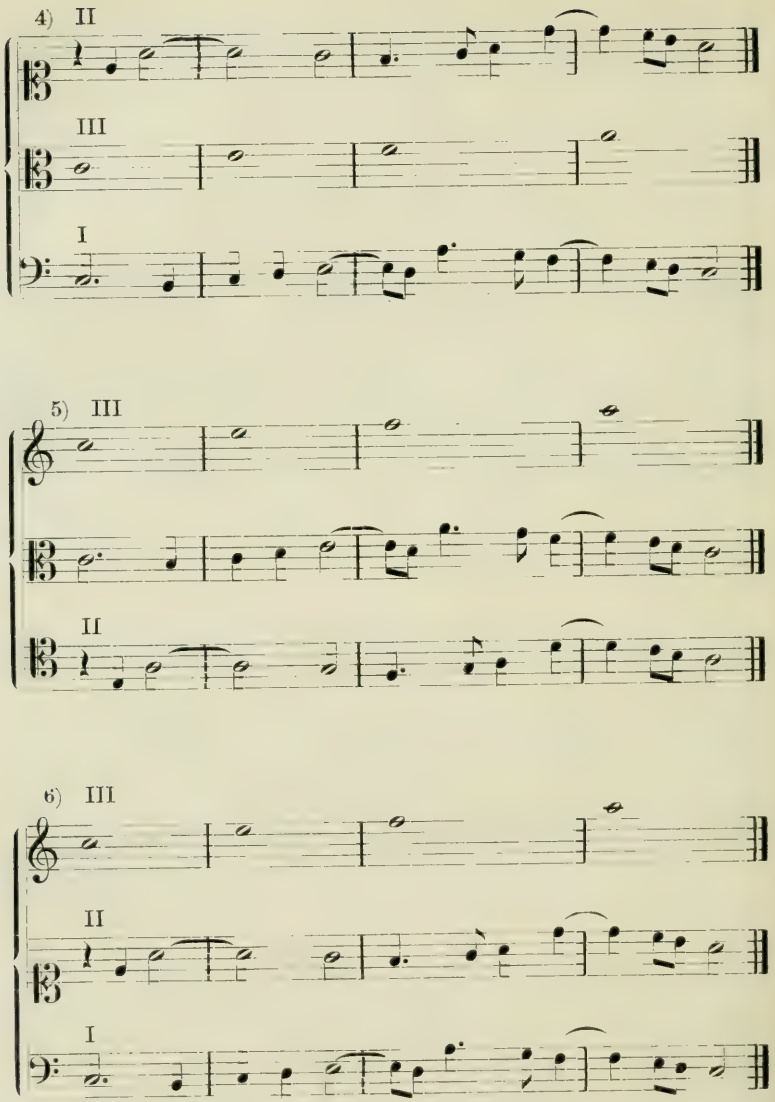
1 2 3
1 3 2
2 1 3
2 3 1
3 1 2
3 2 1

Im ganzen läßt also ein dreifacher Kontrapunkt sechs verschiedene Stimmlagen zu. Hier folgt ein kurzer Satz mit seinen sämtlichen Umkehrungen.

(Im dreifachen Kontrapunkt kann man weder den Einklang noch die Oktave vermeiden, wenn man die Schwierigkeiten nicht allzusehr häufen will. Auch auf Kreuzung der Stimmen kann man hier nicht verzichten.)

**Muster 41.**



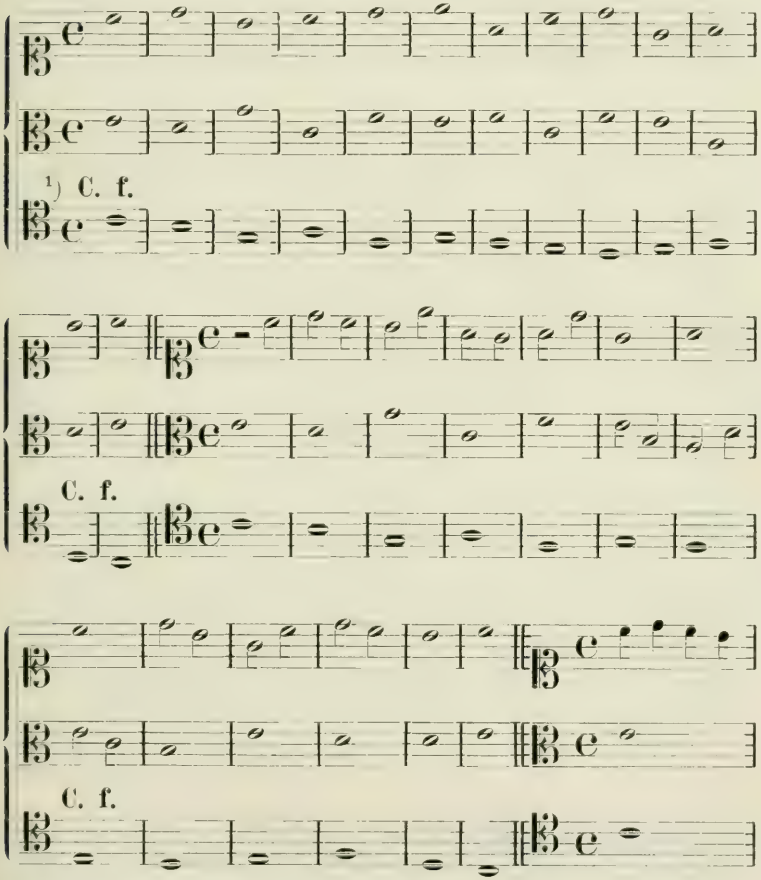



Die Umkehrungen bei 2), 5) und 6) müssen transponiert werden, um sich innerhalb des Umfanges der Schlüssel zu erhalten.

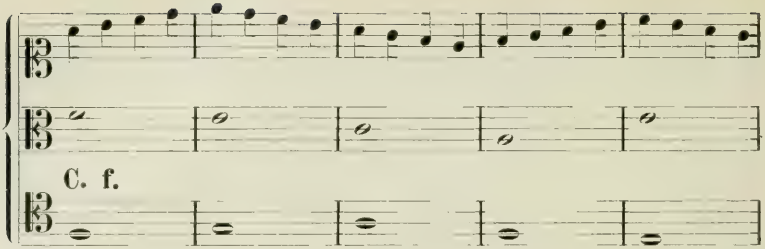
## Vierunddreißigste Aufgabe.

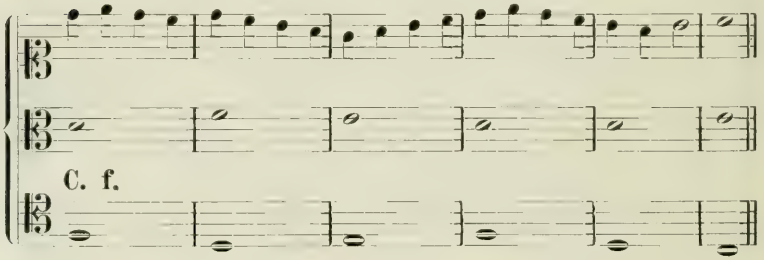
**Bilde dreifache Kontrapunkte, besonders in gemischter Gattung und Imitation.**

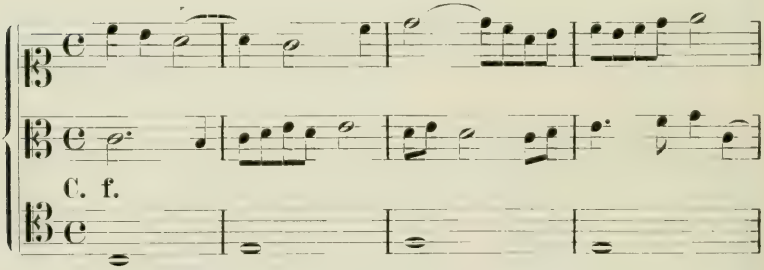
**Muster 42.**

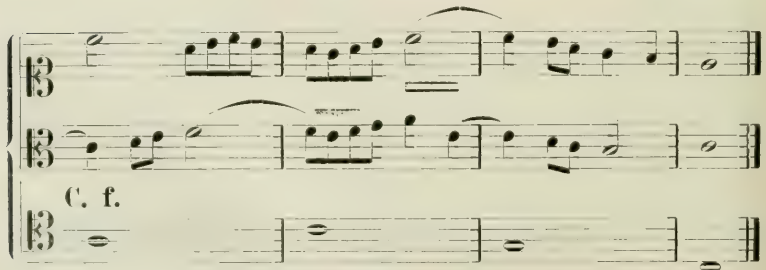


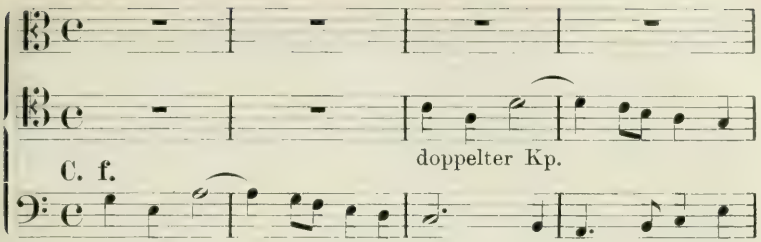

[1]) Man beachte, daß hier Sopran und Tenor fast durchwegs in einem größeren Abstand, als die Oktave voneinander stehen. In diesem Falle müßte der Sopran zwei Oktaven nach unten gesetzt werden, um in wirksamer Umkehrung die Stelle der untersten Stimme einzunehmen. Man kann auch Sopran und Tenor gleichzeitig umkehren, den einen in die tiefere, den anderen in die höhere Oktave setzen. (D. H.)

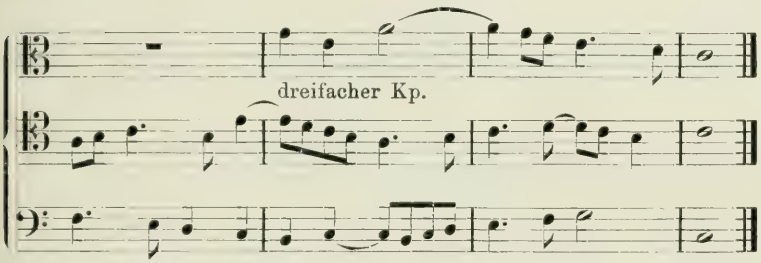

C. f.


C. f.

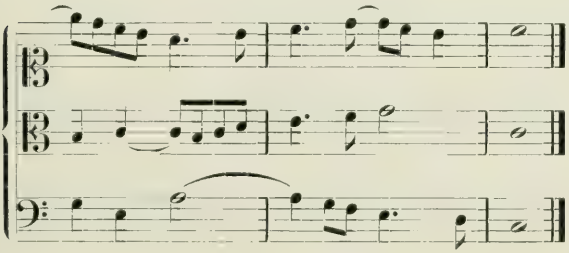

C. f.


C. f.




Eine Umkehrung der letzten Takte.



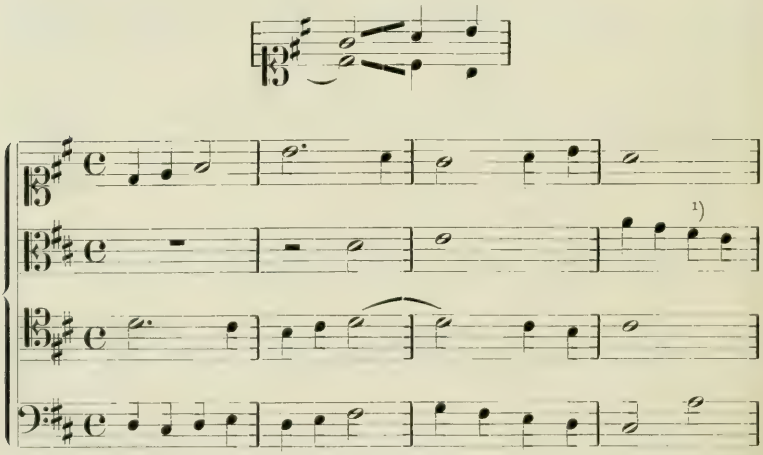
Nur ausnahmsweise läßt sich im drf. Kp. im Schlußakkord die Terz vermeiden, wie hier im letzten — Imitations — Beispiel geschehen ist. Der Schlußakkord mit Terz ergibt aber zwei Umkehrungen in den Sextakkord, der nicht schlußfähig ist. Daraus folgt, daß solche Sätze nur dann vollständig umkehrungsfähig bleiben, wenn sie als Teile eines fortlaufenden Ganzen zu betrachten sind. Sollen sie aber selbständig abschließen, so bedürfen immer zwei Umkehrungen der Veränderung der Sexte in Einklang oder Oktave.

## § 40.

### Der vierfache Kontrapunkt der Oktave.

Im vierfachen Kontrapunkt der Oktave steigern sich die Schwierigkeiten abermals, besonders wenn man sich keiner Pausen bedienen will. Diese erleichtern allerdings die Arbeit, aber auf Kosten der Aufgabe selbst, indem sie den Kontrapunkt vorübergehend in einen dreifachen oder doppelten verwandeln.

Besonders schwierig ist im vierfachen Kontrapunkt das Anbringen einer Bindung: man darf sich zugunsten einer solchen schon eine kleine Freiheit in der Auflösung eines Intervalles erlauben. In dem folgenden Sätzchen hat man sich z. B. erlaubt, die Quarte, anstatt nach unten, nach beiden Seiten aufzulösen.




Da nur Terz und Sexte als harmonische Zusammenklänge gelten, bemühe man sich in den Stimmen, die man zuerst schreibt, viel Einklänge und Oktaven (natürlich richtige) anzubringen, um die Terzen und Sexten für die letzte Stimme möglichst zu sparen. Überhaupt muß man bei allen künstlichen Arbeiten die schwierigsten Bedingungen zuerst erfüllen, hier also die unvorteilhaftesten Intervalle zuerst unterbringen.

---

[1]) Gilt einmal als Grundton, einmal als sog. Wechselnote (stufenweise eintretender Vorhalt).

Jeder im vierfachen Kontrapunkt abgefaßte Satz läßt folgende Versetzungen der vier Stimmen zu:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| 1 | 2 | 4 | 3 |
| 1 | 3 | 2 | 4 |
| 1 | 3 | 4 | 2 |
| 1 | 4 | 2 | 3 |
| 1 | 4 | 3 | 2 |
| 2 | 1 | 3 | 4 |
| 2 | 1 | 4 | 3 |
| 2 | 3 | 1 | 4 |
| 2 | 3 | 4 | 1 |
| 2 | 4 | 1 | 3 |
| 2 | 4 | 3 | 1 |
| 3 | 1 | 2 | 4 |
| 3 | 1 | 4 | 2 |
| 3 | 2 | 1 | 4 |
| 3 | 2 | 4 | 1 |
| 3 | 4 | 1 | 2 |
| 3 | 4 | 2 | 1 |
| 4 | 1 | 2 | 3 |
| 4 | 1 | 3 | 2 |
| 4 | 2 | 1 | 3 |
| 4 | 2 | 3 | 1 |
| 4 | 3 | 1 | 2 |
| 4 | 3 | 2 | 1 |

Im ganzen also vierundzwanzig, von denen die unterstrichenen sich am meisten voneinander unterscheiden.

**Bilde die 23 Umkehrungen des obigen Sätzchens.**

## Fünfunddreißigste Aufgabe.

**Bilde nach obigem Beispiel vierfache Kontrapunkte, und bilde aus einigen derselben Imitationen.**

## § 41.

### Die doppelten Kontrapunkte in anderen Intervallen als der Oktave.

Man kann zweistimmige Sätze so einrichten, daß sie sich in irgend einem beliebigen Intervall umkehren lassen. Die Umkehrungen werden gewöhnlich von der Oktave an gezählt, als Umkehrungen in der

None statt Sekunde
Dezime statt Terz
Undezime statt Quarte
Duodezime statt Quinte
Terzdezime statt Sexte
Quartdezime statt Septime.

Von diesen Kontrapunkten ist der in der Duodezime der ergiebigste, weil er die Oberterz in die Unterterz verwandelt, sich daher für Sätze besonders eignet, die auf Terzenparallelen beruhen.[1])

In der Lehre vom Kanon wird sich zeigen, daß jeder dieser Kontrapunkte notwendig werden kann, wenn man die Aufgabe, unendliche Kanons in verschiedenen Intervallen herzustellen, zu lösen hat. Ein besonderes Einüben auf jeden dieser Kontrapunkte ist nichtsdestoweniger entbehrlich; es genügt, sich mit einem Verfahren möglichst leichter Herstellung derselben vertraut zu machen. Dieses Verfahren besteht darin, daß man die gegebene Stimme zugleich in der, durch die Aufgabe bedingten, Umkehrung auf einer Hilfslinie notiert, und den Kontrapunkt dazwischen setzt. Man braucht also drei Systeme. Auf dem einen äußeren System wird die gegebene Stimme notiert, auf dem anderen die Umkehrung derselben in dem vorgeschriebenen Intervall; auf dem dritten — mittleren — wird der Kontrapunkt ausgearbeitet. Hier folgt zu jedem der angeführten Kontrapunkte ein Beispiel, welches auf diese Art abgefaßt worden ist. In all diesen Fällen ist die Aufgabe nur die, den Kontrapunkt so einzurichten, daß

[1]) Der doppelte Kontrapunkt der Duodezime gestattet es, zu einem Cantus firmus den gleichen Kontrapunkt zweimal mit verschiedener Wirkung zu brauchen, das zweite Mal in der Quinte versetzt. Im doppelten Kontrapunkt der Dezime kann der Kontrapunkt gleichzeitig mit seiner Umkehrung in der Dezime oder Terz zum Cantus firmus gesetzt werden. (D. H.)

er zu jeder von beiden Stimmen paßt. Hierbei erlaubt man sich, in Rücksicht auf die Schwierigkeit der Aufgabe, manche kleine Freiheit.

## Sechsunddreißigste Aufgabe.

**Nach den folgenden Beispielen einige Kontrapunkte abzufassen.**

Zur Erleichterung dient ferner folgendes Verfahren:

Man notiert sich das Umkehrungsschema des betr. Kontrapunktes, bezeichnet die Konsonanzen, welche in der Umkehrung Konsonanzen bleiben als besonders brauchbar, die Dissonanzen, welche Konsonanzen werden, als brauchbar. Z. B.

Dezime:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| 3 | 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 4 |

None:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 |

Terzdezime:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 7 |

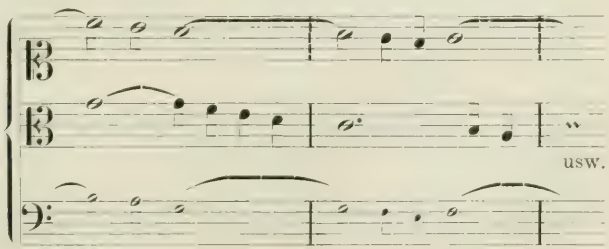
**Muster 43.**

None.

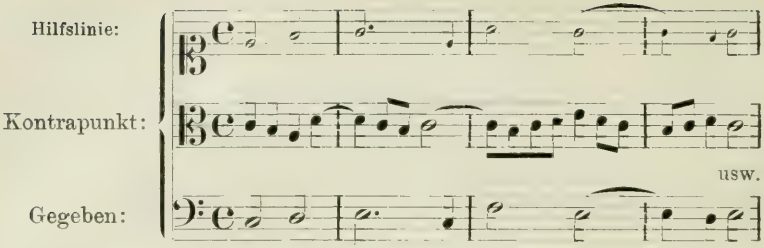
Gegeben:

Kontrapunkt:

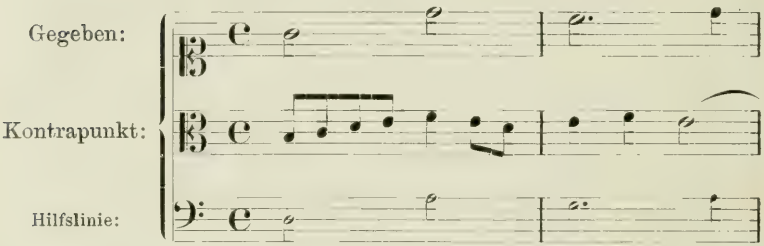
Hilfslinie:

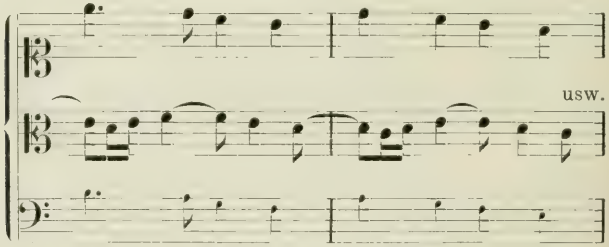


Dezime.

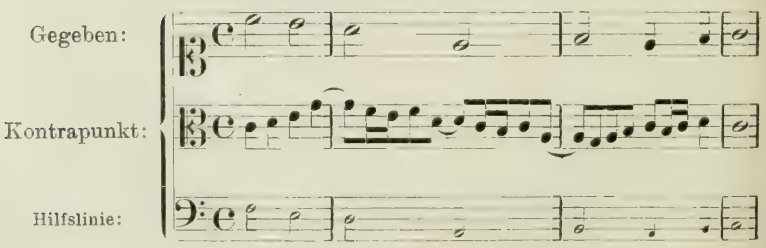



Undezime.

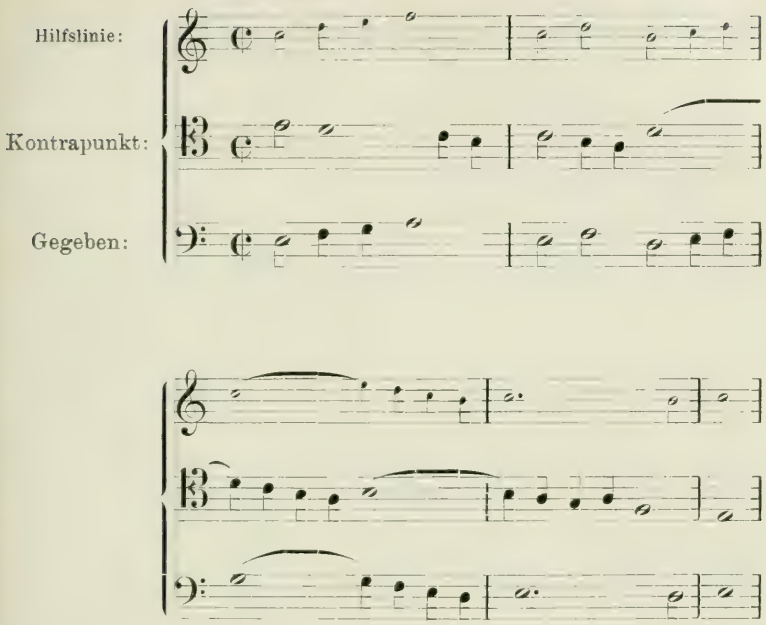


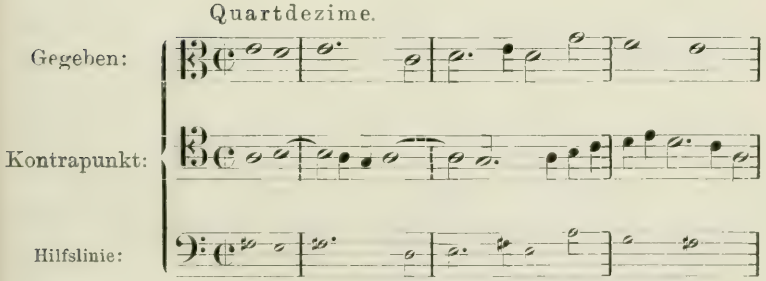

Duodezime.



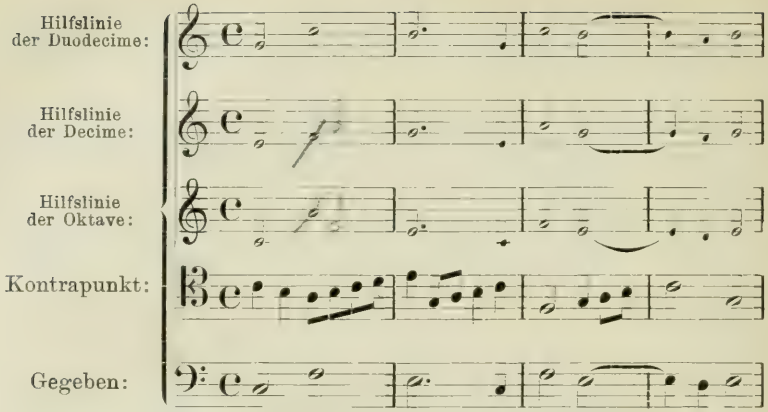
Terzdezime.




Quartdezime.




Man kann auch Kontrapunkte so einrichten, daß sie sich in verschiedenen Intervallen umkehren lassen, z. B. gleichzeitig in der Oktave und Dezime, auch Oktave, Dezime und Duodezime. Zur Herstellung solcher Kontrapunkte bedient man sich mehrerer Hilfslinien.

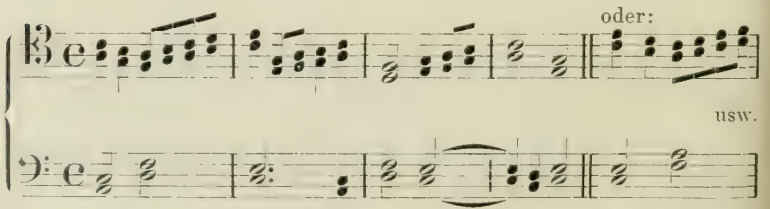



Ein sehr bekanntes Beispiel der Verbindung von zwei Kontrapunkten bietet die große Doppel-Fuge: Kyrie eleison aus Mozarts Requiem, in der die beiden Themata in der Oktave und Duodezime umgekehrt werden, die aber freilich nicht dem strengen Satze, sondern der modernen Tonalität angehört.

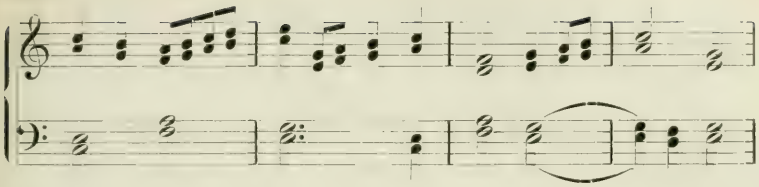
Das Schema der Kombination der drei Kontrapunkte der Oktave, Dezime und Duodezime (welches unserem Beispiel zugrunde liegt) ist:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| 1 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 |
| 3 | 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 4 |
| 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 7 | 6 |

Auf einen solchen Kontrapunkt kann man das Verfahren des sogenannten Austerzens anwenden, nämlich: ihn durch Hinzufügung von Terzen drei- oder vierstimmig machen.



auch:



Der Gebrauch der Hilfslinie hätte schon beim Kontrapunkt der Oktave eingeführt werden können. Doch sind bei diesem die Schwierigkeiten nicht so groß, um die Mitteilung dieses Verfahrens pädagogisch zu rechtfertigen.[1])

## B. Der doppelte und mehrfache Kontrapunkt in der Fuge.

### § 42.

**Der doppelte Kontrapunkt der Oktave in der einfachen Fuge.**

Die einfache Fuge bietet natürlich vielfach Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Kontrapunkts. So kann man z. B. die Zwischensätze im doppelten Kontrapunkt abfassen, um sie — umgekehrt — zu wiederholen. Dasselbe Verfahren kann man mit ganzen Durchführungen einschlagen. Doch liegen dergleichen Anwendungen des doppelten Kontrapunkts durchaus in der Willkür des Komponisten und in den Bedingungen einer ihm grade vorliegenden Aufgabe.

Die wichtigste und allgemeinste Anwendung des doppelten Kontrapunkts in der einfachen Fuge findet sich bei der Abfassung des Gegensatzes. Schreibt man diesen im doppelten Kontrapunkt, so kann man ihn die ganze Fuge hindurch beibehalten. Dadurch wird zwar der erste Entwurf der Fuge bedeutend erschwert, (nämlich durch die Bildung des Gegensatzes im doppelten Kontrapunkt), die Ausführung aber bedeutend erleichtert. Es ist jedoch Grundsatz für alle Formen in der Technik der Komposition, die größte Schwierigkeit in den Entwurf zu verlegen, dagegen die Ausführung sich so leicht wie möglich zu machen: die größte Geistes-

[1]) Vgl. die Engführung in der B moll-Fuge (2. Teil des wohltemperierten Klaviers), wo Terzen und Sexten hinzugefügt sind. Es liegt hier übrigens eine kanonische Nachahmung in Gegenbewegung vor. (D. H.)

kraft auf das wesentliche zu richten, das weniger wesentliche dem Geschick und der Arbeitskraft zu überlassen.

Die Fuge selbst bleibt einfach, wenn auch der doppelte Kontrapunkt in dieser Weise verwendet wird; unter den Fugen Seb. Bachs, wie seiner hervorragendsten Vorgänger, hat vielleicht die Mehrzahl den Gegensatz im doppelten Kontrapunkt und behält ihn im Verlaufe bei. Es finden sich mitunter auch Gegensätze, die zwar im doppelten Kontrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten werden. Bei diesen ist der doppelte Kontrapunkt als zufällig anzusehen.

## Siebenunddreißigste Aufgabe.

### Einige Fugen mit beibehaltenem Gegensatz im doppelten Kontrapunkt zu bilden.

§ 43.

**Die doppelten Kontrapunkte anderer Intervalle als der Oktave**

finden sich, wie schon § 41 erwähnt und durch ein Mozartsches Beispiel belegt worden ist, ebenfalls in Fugen. Doch ist das Ergebnis ihrer Anwendung zu gering, um besondere Übungen der Kompositionslehre zu veranlassen.

§ 44.

**Die Doppelfuge.**

Dagegen erzeugt der doppelte Kontrapunkt eine besondere Form der Fuge: die Fuge mit zwei Thematen, Doppelfuge genannt. Würde man die beiden Themata einer Doppelfuge im einfachen Kontrapunkt schreiben, so wäre man genötigt sie immer in demselben Verhältnis der beiden Stimmen auftreten zu lassen und dadurch die Fugenarbeit so gut wie unmöglich zu machen. Man muß deshalb die beiden Themata einer Doppelfuge im doppelten Kontrapunkt schreiben.

§ 45.

**Die zweistimmige Doppelfuge.**

**68.** In der Doppelfuge zu zwei Stimmen treten entweder die beiden Themen gleichzeitig zu Anfang auf, und werden so durch die drei Durchführungen verarbeitet, oder

das erste Thema wird in der ersten Durchführung allein verarbeitet, in der zweiten das zweite allein, in der dritten alle beide. Auch können in den beiden letzten Durchführungen beide Themata verarbeitet werden.

Die zweistimmigen Doppelfugen der großen Komponisten haben gewöhnlich mehr als drei Durchführungen, doch genügt für den Lehrzweck diese Zahl vollkommen. Die Eintritte und Abgänge der Stimmen sind bei der zweistimmigen Doppelfuge, wo beide Stimmen von Anfang an tätig sind, sehr schwer vorschriftsmäßig zu bewerkstelligen, weil es überhaupt schwer ist die dazu erforderlichen Pausen einzuführen. Der Schüler muß sein Möglichstes tun, diesen Forderungen gerecht zu werden, wenn sich auch große Meister ihnen vielfach entzogen haben. Die gegebenen Muster zeigen genau, wie weit der Schüler zu gehen hat, und mögen statt einer weitläufigen Erörterung genügen.

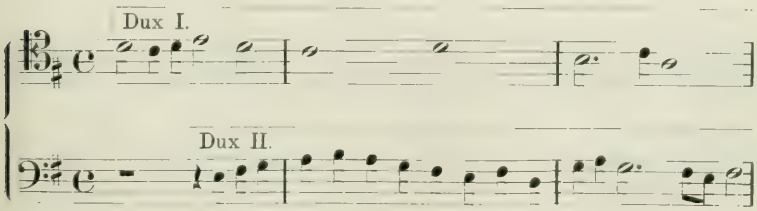
**69.** Um die beiden Themata der Doppelfuge recht klar auseinanderzuhalten, ist es fast unumgänglich nötig, sie zu verschiedenen Zeiten eintreten zu lassen. Sie sollen also nicht vollkommen gleichzeitig beginnen.

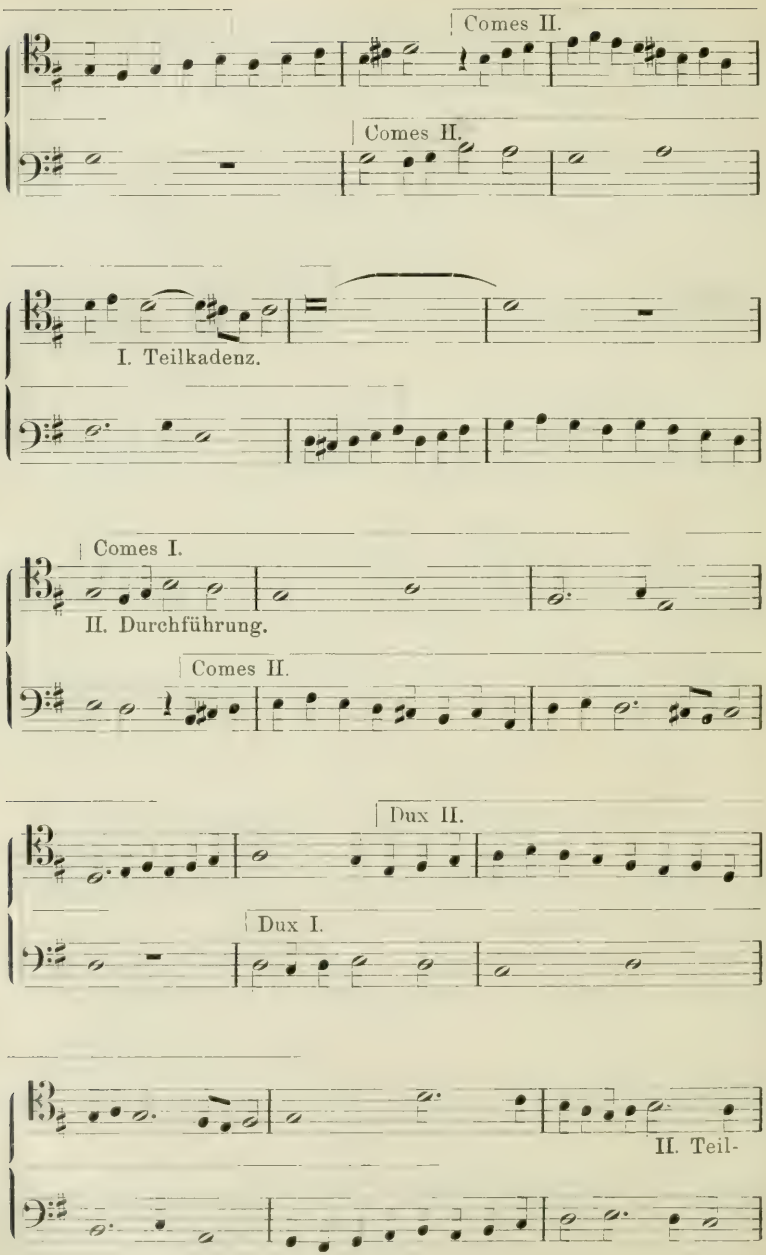
Außerdem sollen die beiden Themata überhaupt rhythmisch möglichst verschieden sein, ohne in krause Buntheit auszuarten.

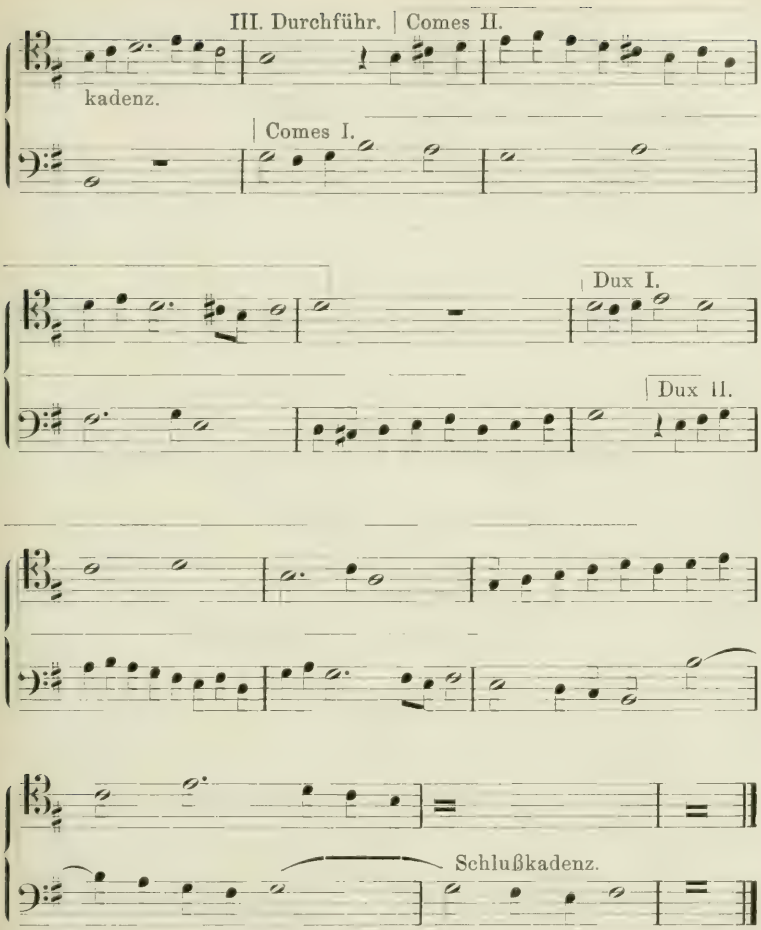
## Achtunddreißigste Aufgabe.

**Bilde in den oben beschriebenen Formen Doppelfugen zu zwei Stimmen.**

**Muster 44. Doppelfuge zu zwei Stimmen.**




Comes II.
Comes II.
I. Teilkadenz.
Comes I.
II. Durchführung.
Comes II.
Dux II.
Dux I.
II. Teil-




§ 46.

**Die dreistimmige Doppelfuge.**

In der Doppelfuge zu drei Stimmen ergeben sich ziemlich die gleichen Formen, wie bei der zu zwei Stimmen. Das Vorhandensein einer freien dritten Stimme kommt natürlich der Ausführung sehr zustatten.

Der Hauptunterschied der Form liegt auch hier darin, ob man die beiden Themata zusammen, mit dem Beginn der Fuge, auftreten läßt, oder ob man sie nacheinander in verschiedenen Durchführungen vorbringt.

Erste Form.

In allen Durchführungen beide Themata.

Zweite Form.

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Zweites Thema.

Dritte Durchführung: Beide Themata.

Dritte Form.

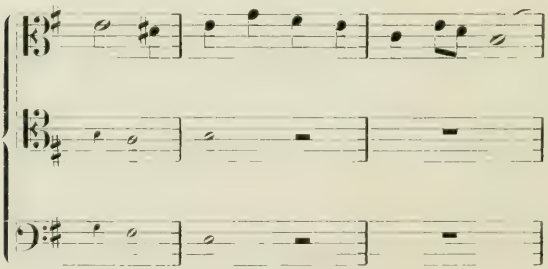
Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite und dritte Durchführung: Beide Themata.

Es findet sich in Doppelfugen mitunter außer den beiden durchgeführten Themen auch noch ein beibehaltener, im doppelten Kontrapunkt verfaßter Gegensatz.

Wenn das zweite Thema erst in der zweiten Durchführung eintritt, so ist gestattet, um seinen Eintritt recht ins Ohr fallen zu lassen, unmittelbar vor demselben eine Kadenz (selbst eine vollkommene) aller Stimmen zu machen.

Vollk. Kadenz. 2. Thema.



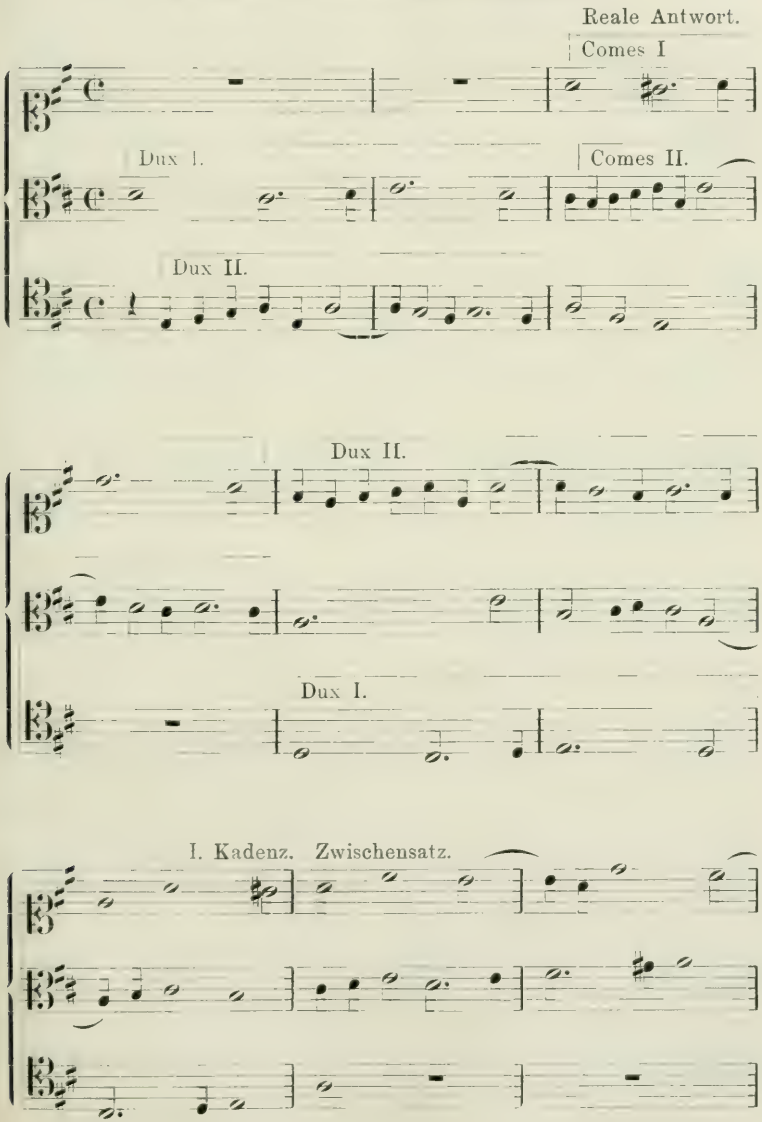
Das gleiche kann geschehen, wenn in der dritten Durchführung zum erstenmal beide Themen zusammentreten.

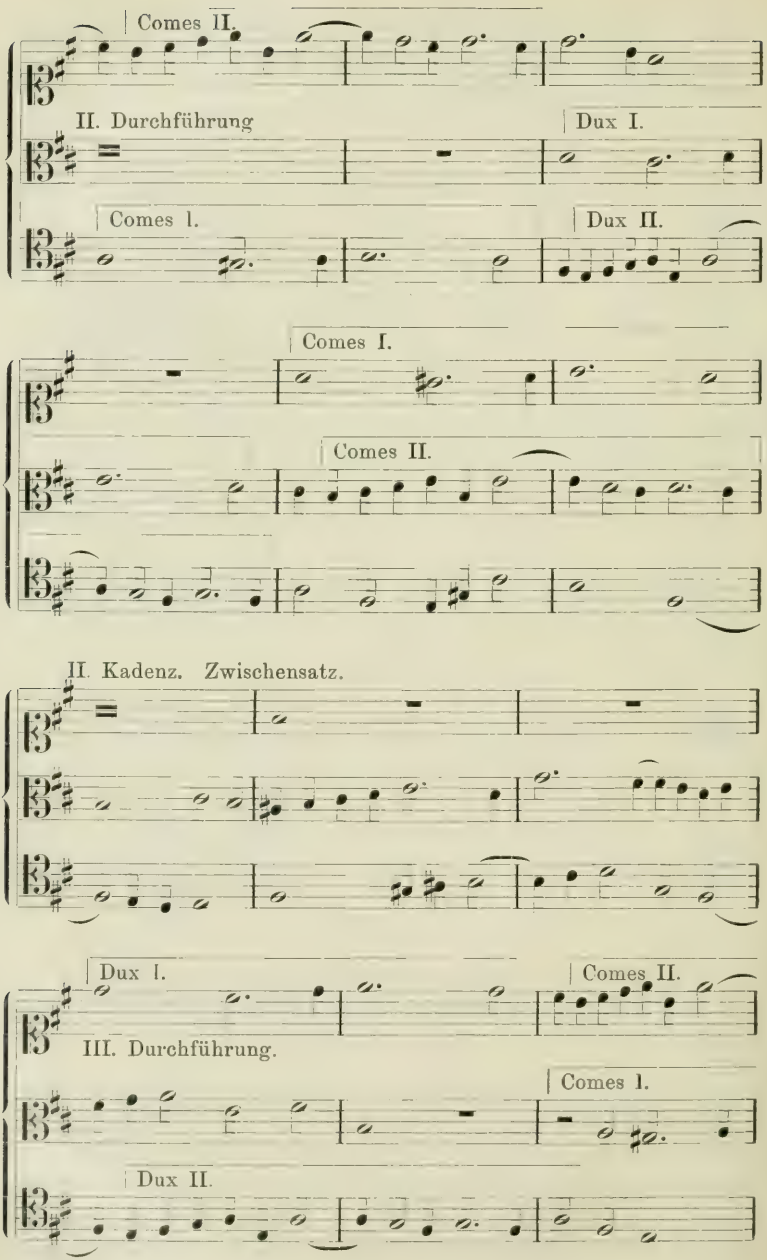
Die meisten Doppelfugen haben mehr als drei Durchführungen, doch genügt diese Zahl für die Aufgaben der Kompositionslehre.

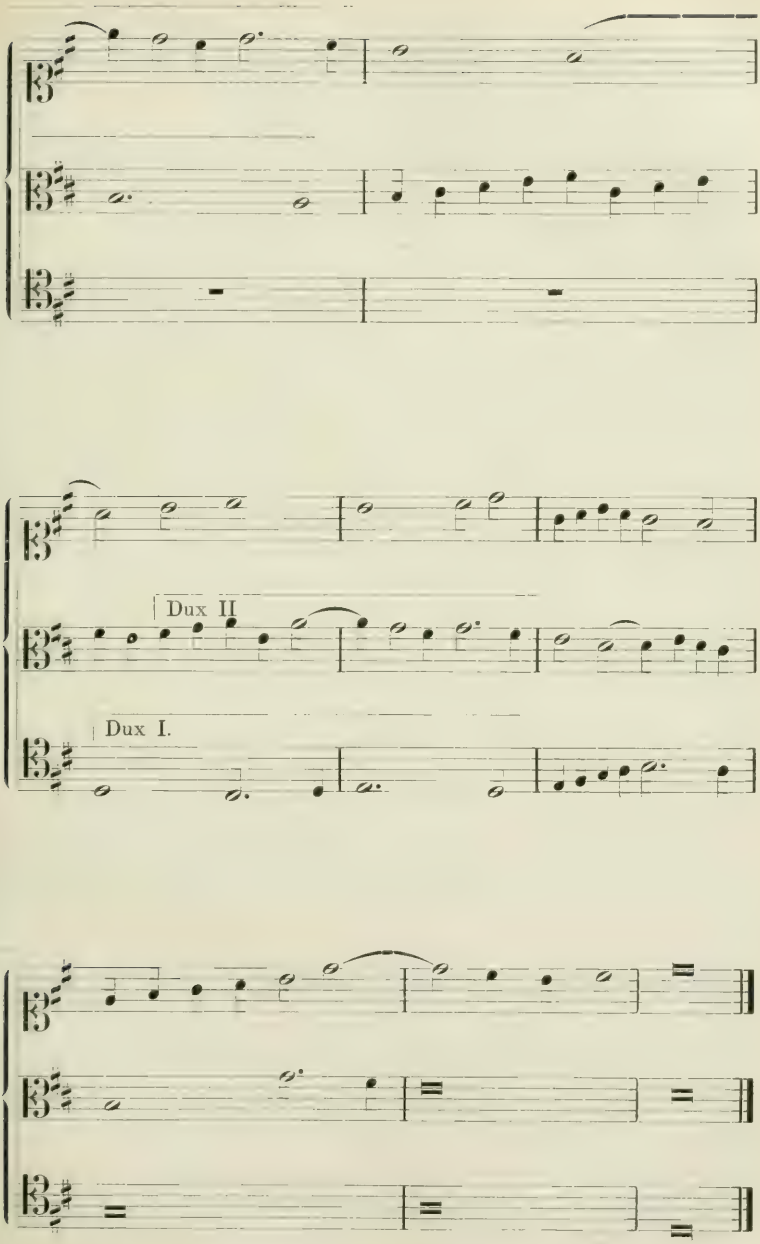
# Neununddreißigste Aufgabe.

## Doppelfugen zu drei Stimmen.

### Muster 45. Dreistimmige Doppelfuge.




Comes II.
II. Durchführung
Dux I.
Comes I.
Dux II.
Comes I.
Comes II.
II. Kadenz. Zwischensatz.
Dux I.
Comes II.
III. Durchführung.
Comes I.
Dux II.


Dux II
Dux I.

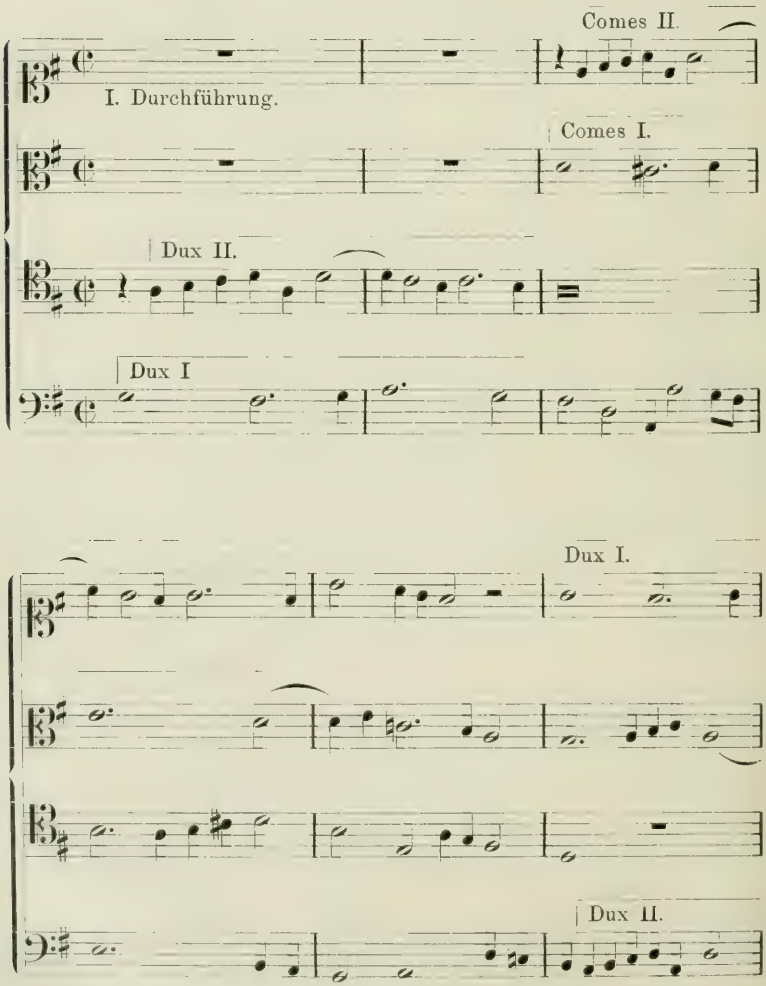
§ 47.

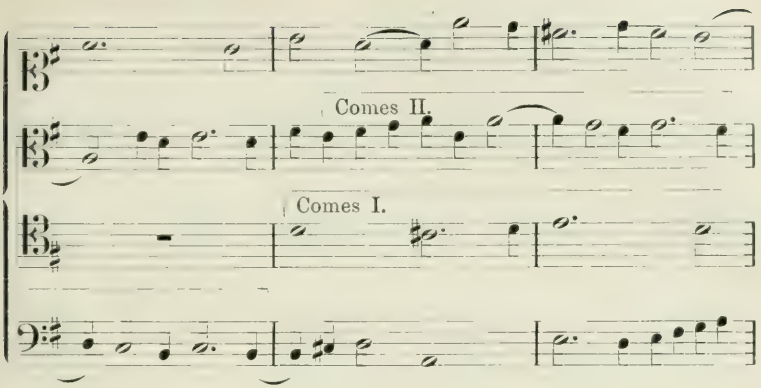
**Die vierstimmige Doppelfuge.**

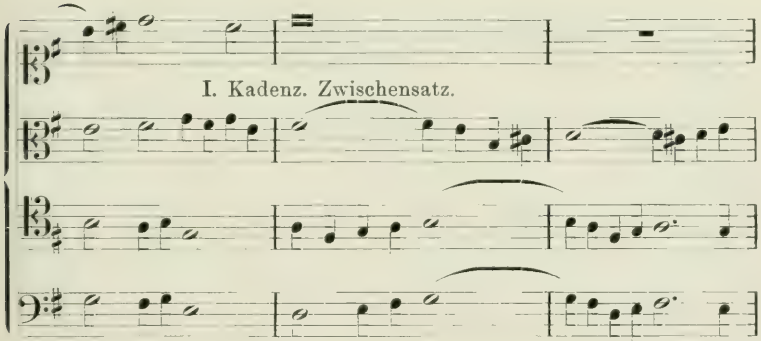
# Vierzigste Aufgabe.

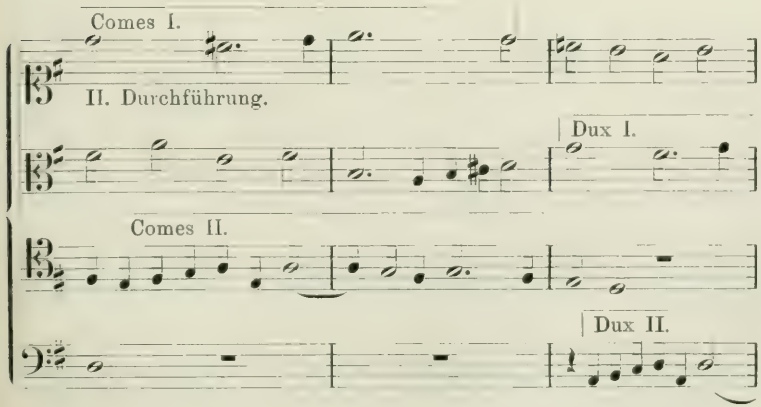
## Vierstimmige Doppelfugen.

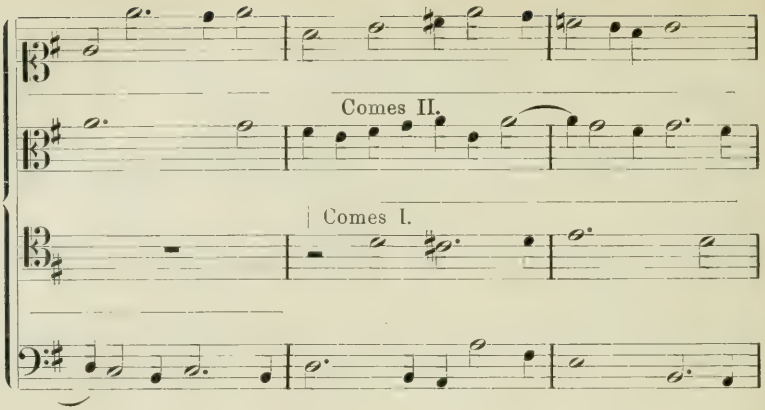
**Muster 46. Doppelfuge zu vier Stimmen.**

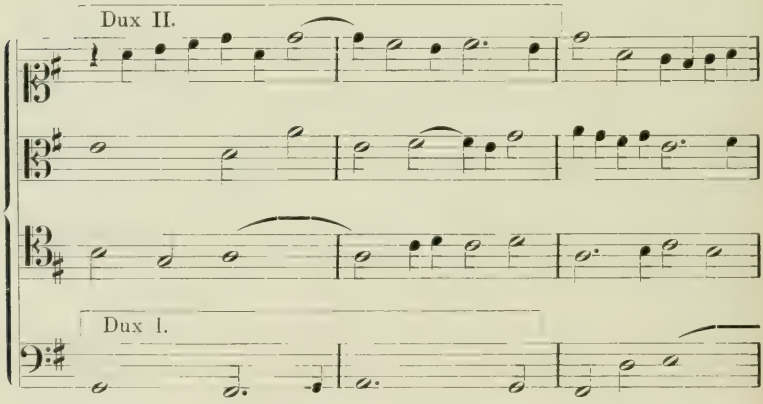


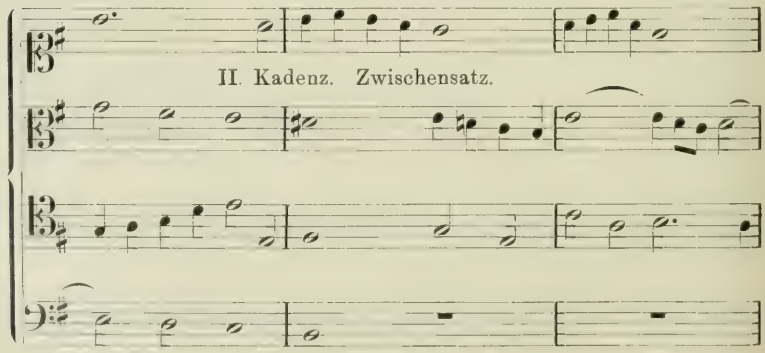

Comes II.
Comes I.

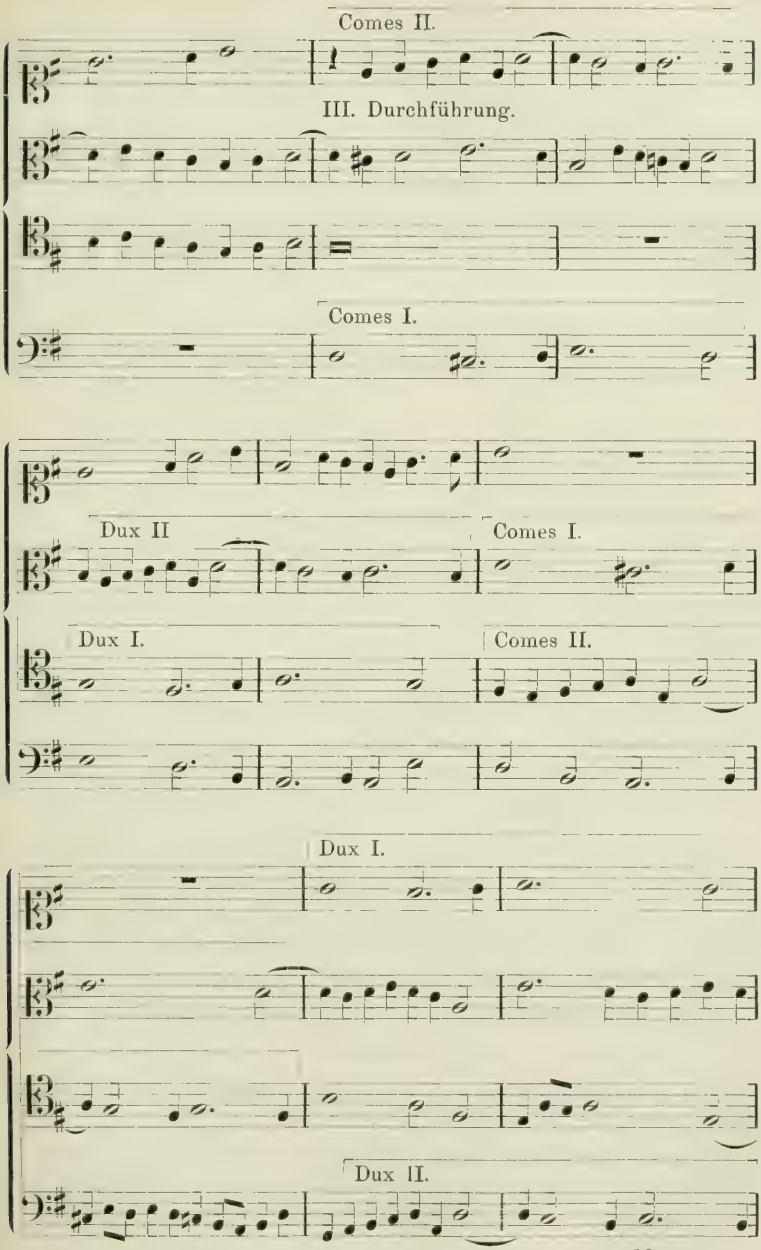

I. Kadenz. Zwischensatz.

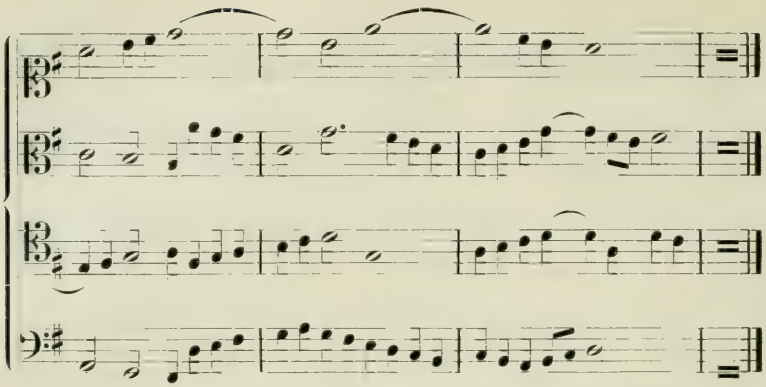

Comes I.
II. Durchführung.
Dux I.
Comes II.
Dux II.


Comes II.
Comes I.


Dux II.
Dux I.


II. Kadenz. Zwischensatz.


Comes II.
III. Durchführung.
Comes I.
Dux II
Comes I.
Dux I.
Comes II.
Dux I.
Dux II.



## § 48.

### Anwendung des dreifachen Kontrapunkts in der Fuge. Dreifache-Tripel-Fuge.

Schreibt man in einer dreistimmigen Fuge beide Gegensätze umkehrungsfähig, also so, daß je zwei Stimmen unter sich einen doppelten, alle drei einen dreifachen Kontrapunkt bilden, so kann man die Gegensätze durch die ganze Fuge beibehalten. Die Fuge wird dadurch noch keine dreifache Fuge, ebensowenig wie der doppelte Kontrapunkt des Gegensatzes eine Fuge zur Doppelfuge macht. (Vgl. § 42.)

Zu einer einfachen Fuge mit beibehaltenen Gegensätzen eignet sich jeder dreifache Kontrapunkt, der ein einziges zur Fugenarbeit hinreichend charakteristisches Thema enthält.

Bei der eigentlichen dreifachen oder Tripel-Fuge, müssen die Themen schon durch ihre Einführung als solche charakterisiert werden. Um dies zu bewerkstelligen, führt man sie

entweder schon in der ersten Durchführung alle drei zusammen ein,

oder man läßt sie in verschiedenen Durchführungen nacheinander eintreten.

Im ersteren Falle steht es immer frei, im Verlauf der Fuge ein oder das andere Thema gelegentlich zurücktreten lassen, und sich auf zwei oder ein Thema zu beschränken.

Im letzteren Falle ergeben sich folgende Hauptformen:

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Zweites Thema.

Dritte Durchführung: Erstes und zweites Thema.

(Hiermit wäre also eine Doppelfuge hergestellt.)

Vierte Durchführung: Drittes Thema.

Fünfte Durchführung: Alle drei Themata.

Hier mußte also die Zahl der Durchführungen vergrößert werden.

Abgekürzt und ziemlich ebenso klar ist folgende Form:

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Erstes und zweites Thema.

Dritte Durchführung: Erstes, zweites und drittes Thema.

Aus der Doppelfuge erster Art hervorgehend würde sich ferner ergeben:

Erste Durchführung: Zwei Themata.

Zweite Durchführung: Das dritte Thema.

Dritte Durchführung: Alle drei.

Auch kann die zweite und die dritte Durchführung allen drei Themen gehören.

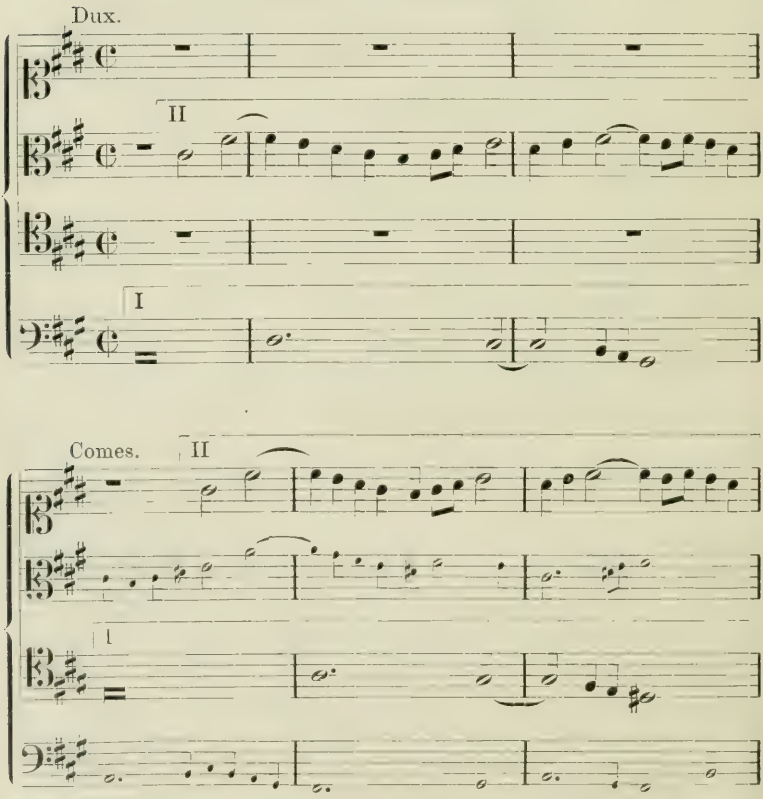
## Einundvierzigste Aufgabe.

### Eine Tripelfuge zu vier Stimmen nach einer der beiden zuletzt angegebenen Formen.

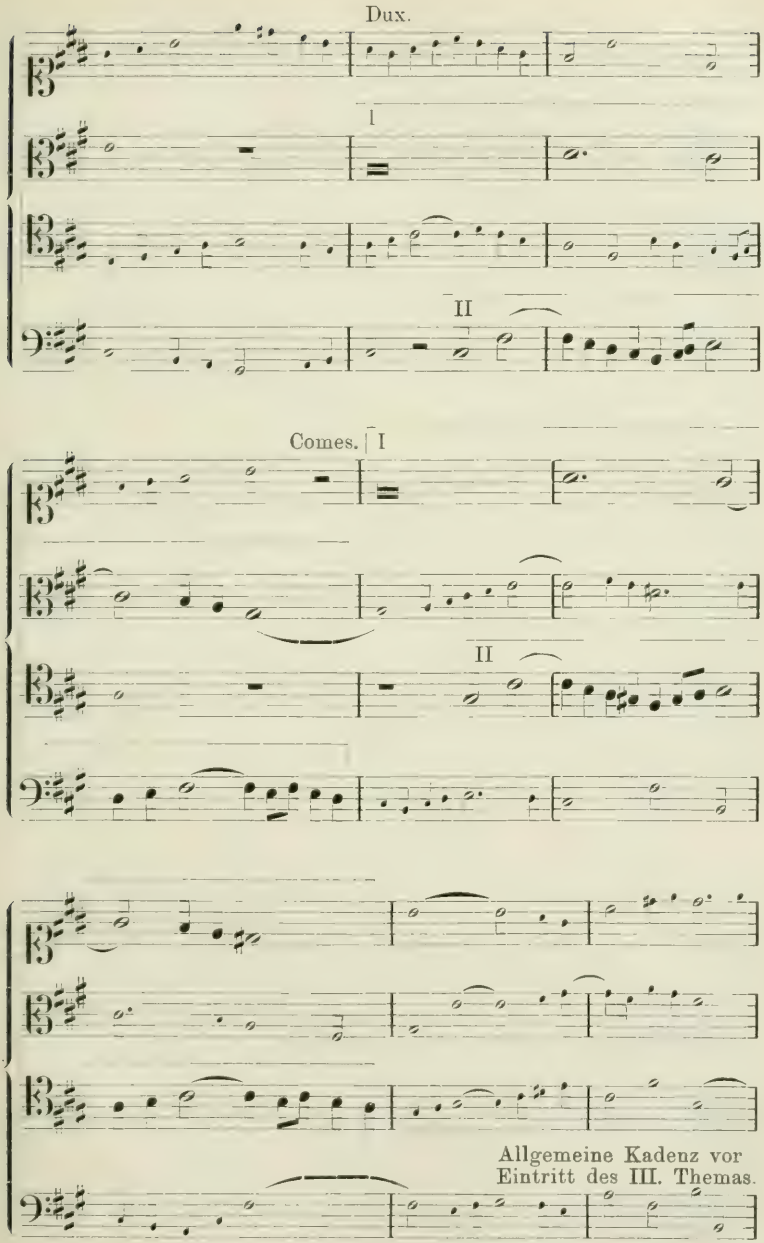
Ist es schon sehr schwer, einen guten dreifachen Kontrapunkt im strengen Satz herzustellen, so verschwindet doch diese Schwierigkeit gegen die Aufgabe, drei charakteristisch verschiedene Themata in diesem Kontrapunkt zusammenzubringen. Die Rhythmik muß hier das meiste tun, um die Melodien klar auseinander zu halten, die eine z. B. muß sich etwa in Ganzen und Halben, die andere in Vierteln und Bindungen, die dritte in Achteln bewegen. Ferner müssen die Eintritte auf verschiedenen Taktteilen geschehen, damit schon dadurch das Ohr auf die Mehrzahl der Themata aufmerksam wird. Auch darf sich der Schüler, um sich die Arbeit zu erleichtern, der Pausen in dem einen oder anderen der drei Themata bedienen. Der freie Satz macht natürlich durch seinen harmonischen Reichtum dergleichen Arbeiten viel leichter, besonders durch die selbständig ge-

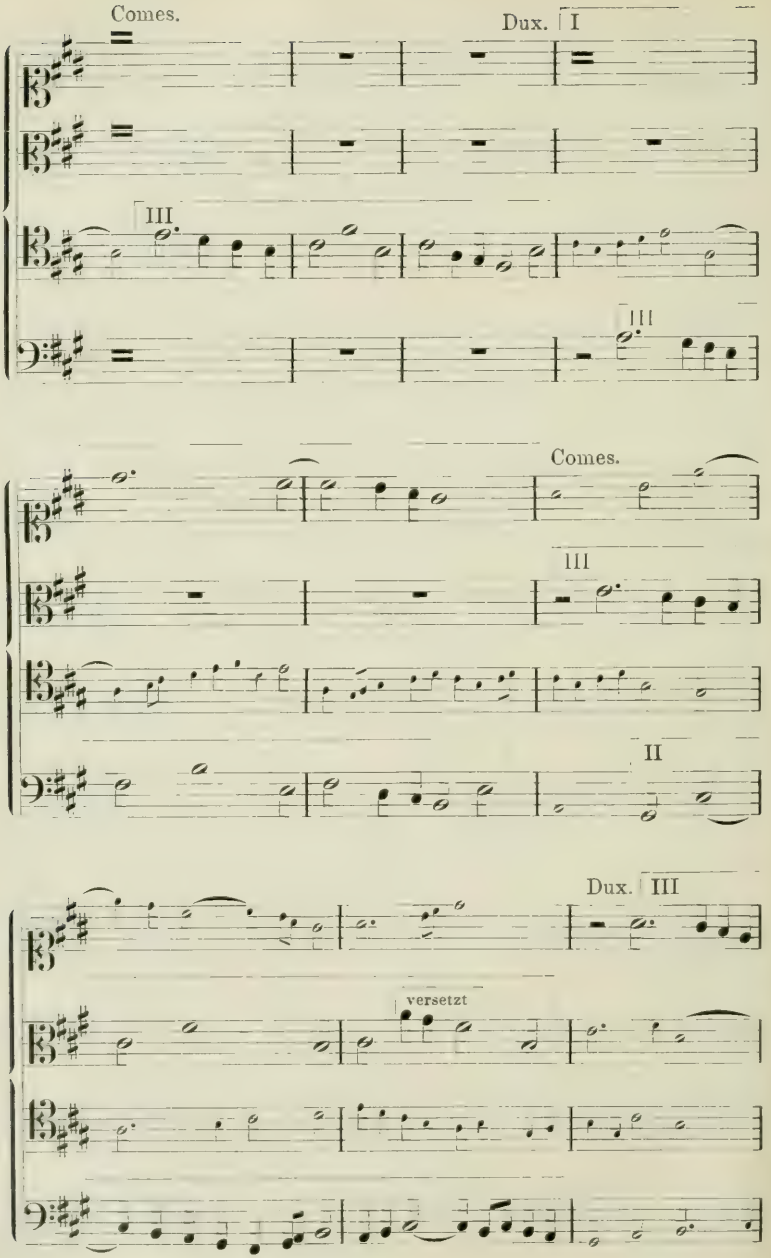
brauchten dissonierenden Akkorde, deren Behandlung sich in den Umkehrungen gleich bleibt. Doch sind auch im freien Satze vollendete Muster dieser Art nur vereinzelt zu finden. (Im ersten Teil des wohltemperierten Klaviers ist nur eine Tripelfuge, obwohl der dreifache Kontrapunkt sonst häufig daselbst Anwendung gefunden hat.[1]) (Vgl. des Verf. Aufsatz: Der dreifache Kontrapunkt in den Fugen des wohltemperierten Klaviers. Neue Berliner Musikzeitung 1862. Dezember.)

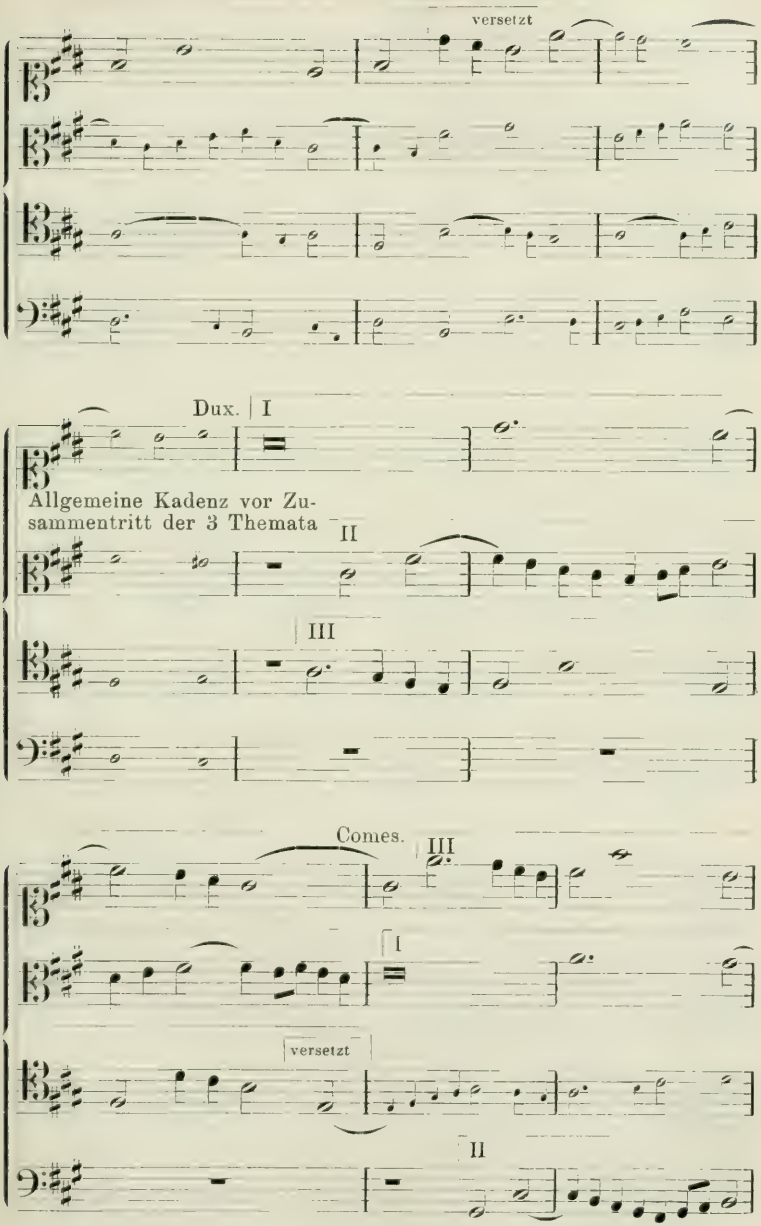
**Muster 47. Tripelfuge.**

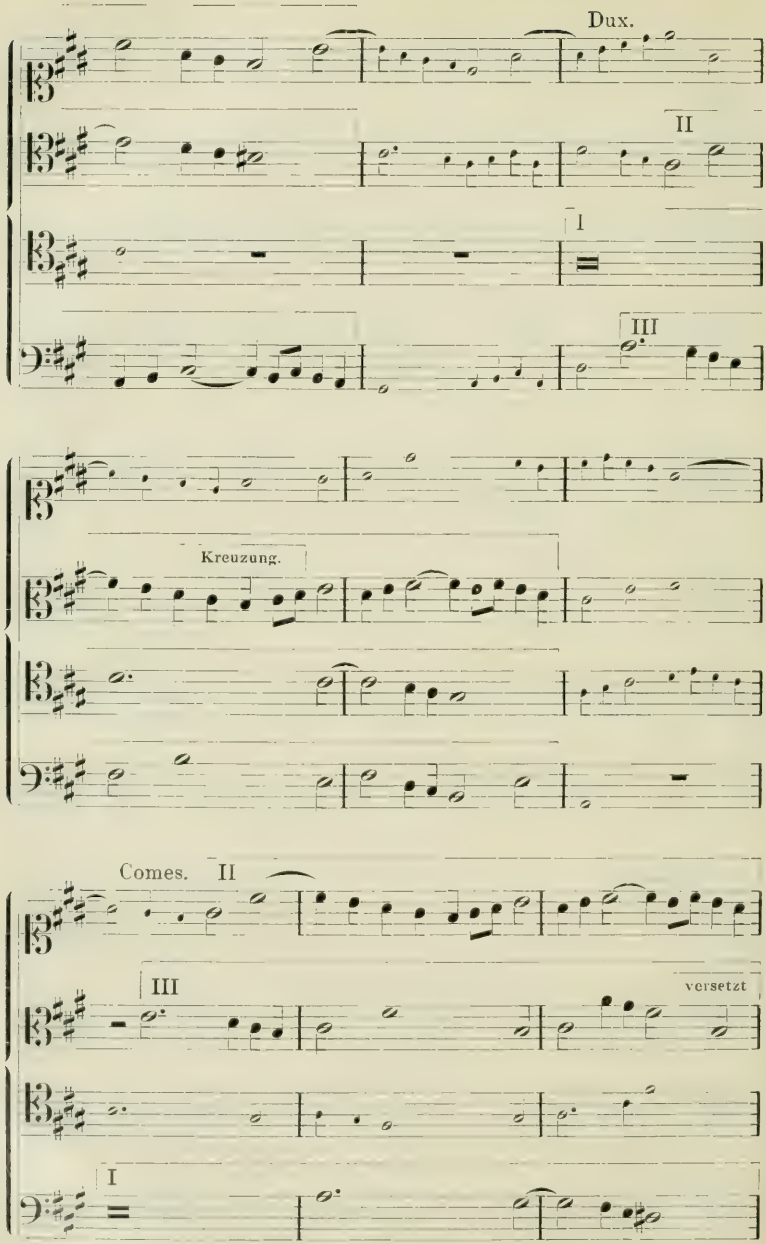



[1] Es sei der Schüler auf das Studium dieses vollendetsten Musters einer Tripelfuge, — der Cismoll-Fuge im 1. Teil des wohltemperierten Klaviers nachdrücklich hingewiesen.

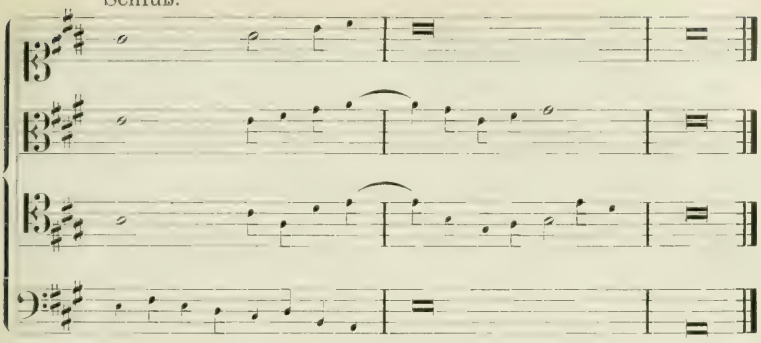

Dux.
I
II
Comes.
I
II
Allgemeine Kadenz vor
Eintritt des III. Themas.


Comes.
Dux.
I
III
III
Comes.
III
II
Dux.
III
versetzt


versetzt
Dux.
I
Allgemeine Kadenz vor Zusammentritt der 3 Themata
II
III
Comes.
III
I
versetzt
II


Dux.
II
I
III
Kreuzung.
Comes.
II
III
versetzt
I

Schluß.



§ 49.

**Anwendung des vierfachen Kontrapunkts in der Fuge.**
**Vierfache-Quadrupel-Fuge.**

Setzt man in einer Fuge alle Gegensätze nach den Regeln des vierfachen Kontrapunkts, so kann man alle Reperkussionen durch bloße Umkehrung bilden. Die Fuge selbst wird aber dadurch noch keine vierfache Fuge, weil diese Bezeichnung sich nicht auf die Anwendung eines Kontrapunkts, sondern auf die Zahl der wirklichen Themata bezieht. Die Stelle des Gegensatzes ist aber nie die Stelle des Themas, überhaupt der Gegensatz kein Thema.

Läßt man Thema und Gegensätze immer in der gleichen Ordnung aufeinander folgen, so erhält man eine vierstimmige Fuge, die gleichzeitig ein vierstimmiger Kanon ist, d. h. in der alle Stimmen gleichen Inhalt haben (kanonische Fuge).

Das Unvollkommene dieser Form besteht in der immerwährenden Wiederholung desselben kurzen Satzes: Die mannigfaltige Umkehrung desselben vermag über die Gleichheit des Inhalts nicht zu täuschen. Man wird daher in solchem Falle immer, um die nötige Abwechselung herbeizuführen, Zwischensätze gebrauchen, bei denen man sich nicht dem Zwange des vierfachen Kontrapunkts unterwirft.

Ganz anders ist es bei der eigentlichen vierfachen (Quadrupel) Fuge. Hier müssen die Themata so eingeführt werden, daß sie sich auch als solche geltend machen. Dies geschieht

Erstens, wenn alle vier zusammen auftreten. Dabei muß durch rhythmische Verschiedenheit, und womöglich durch ver-

schiedene Eintrittszeiten für ihre deutliche Unterscheidung gesorgt werden. Im übrigen ist der Verlauf derselbe, wie bei der einfachen Fuge. Es sind gleichsam vier ineinander gearbeitete Fugen.

Zweitens, indem man jedes Thema für sich und in Verbindung mit den anderen durchführt. Man beginnt mit einer Durchführung des ersten Themas. Dann widmet man wieder eine Durchführung dem zweiten Thema. Die dritte Durchführung gehört dem ersten und zweiten Thema. Hiermit ist eine Doppelfuge hergestellt. Die vierte Durchführung gehört dem dritten, die fünfte dem ersten, zweiten und dritten Thema. Die sechste Durchführung gehört dem vierten, die siebente endlich allen vier Themen. Man sieht, daß bei diesem gründlichen Verfahren die Zahl der Durchführungen mehr als verdoppelt werden muß. Indessen ist diese Form vollkommen logisch, und kann an irgend einer Stelle grade die passende sein.

Abgekürzt und ziemlich ebenso deutlich erscheint diese Form, wenn man die Einzeldurchführungen der Themata, mit Ausnahme des ersten, wegläßt. Es bleiben dann vier Durchführungen, für das erste, für das erste und zweite, für das erste, zweite und dritte, für alle vier Themata.

Drittens, wenn man die erste Durchführung für zwei, die zweite für die beiden anderen, die dritte für alle vier bestimmt. Dadurch verzichtet man zwar auf manche Kombination, bewahrt aber die Dreizahl der Durchführungen, ohne daß die Klarheit erheblich leidet.

Eine Fuge dieser letzten Art folgt hier als Musterbeispiel.

Die große Kombinationsfähigkeit des vierfachen Kontrapunkts ergibt natürlich, neben den hier angeführten Hauptformen, noch zahlreiche Nebenformen. Doch ist es um so weniger nötig, hier auf diese einzugehen, als die vierfache Fuge, wegen der außerordentlichen Schwierigkeiten der Herstellung des geeigneten Materials, zu den seltensten Erscheinungen gehört.[1]) Im freien Satz und in

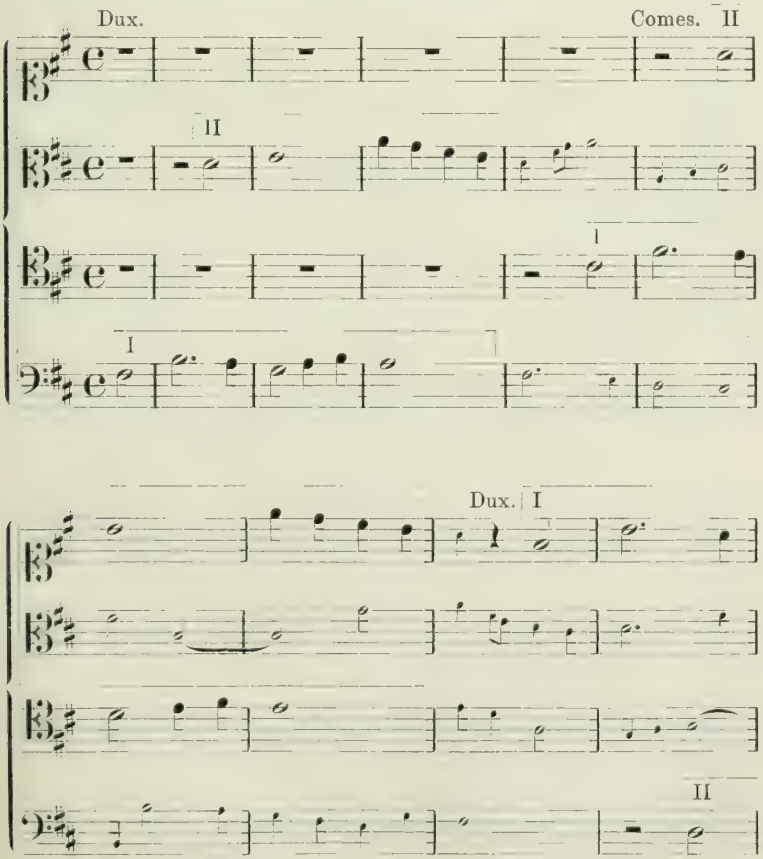
[1]) Ein als Kunstwerk bedeutsames Beispiel einer Quadrupelfuge ist in der ganzen Musikliteratur kaum aufzuweisen. Das Finale der Mozartschen „Jupiter"-Symphonie nähert sich allerdings der Quadrupelfuge, ist aber doch mit anderen Formelementen stark untermischt. Der Lernende wende nicht zu viel Zeit an die Lösung derartiger Aufgaben. (D. H.)

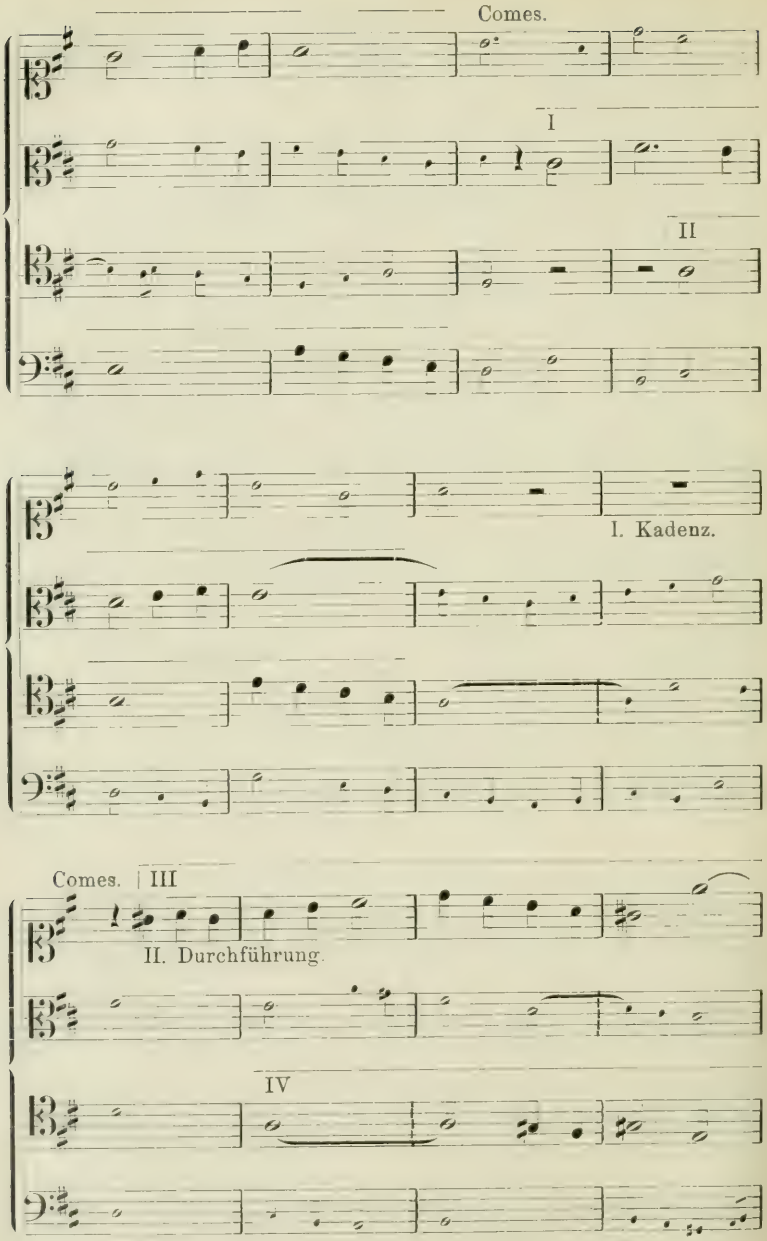
der Instrumentalmusik ist sie natürlich leichter, zumal sich hier Mittel finden, die Schwierigkeiten des wirklich vierfachen Kontrapunkts zu umgehen.

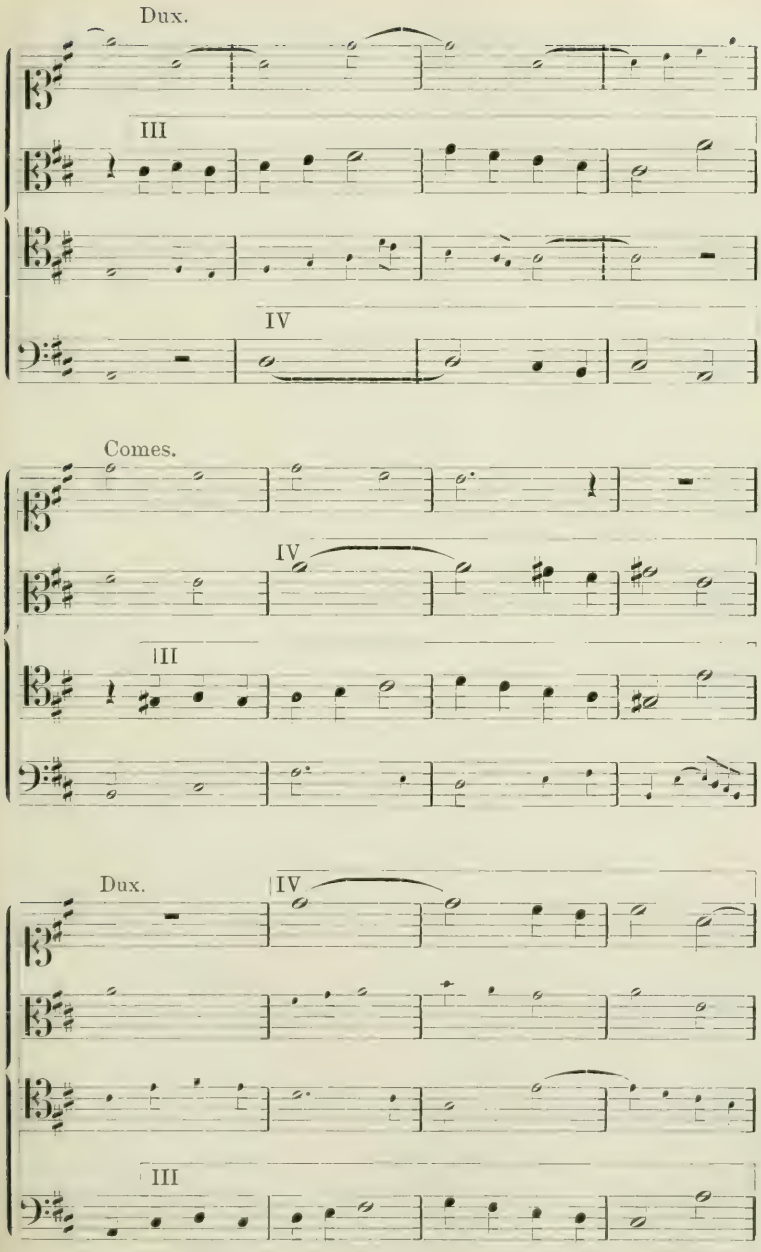
## Zweiundvierzigste Aufgabe.

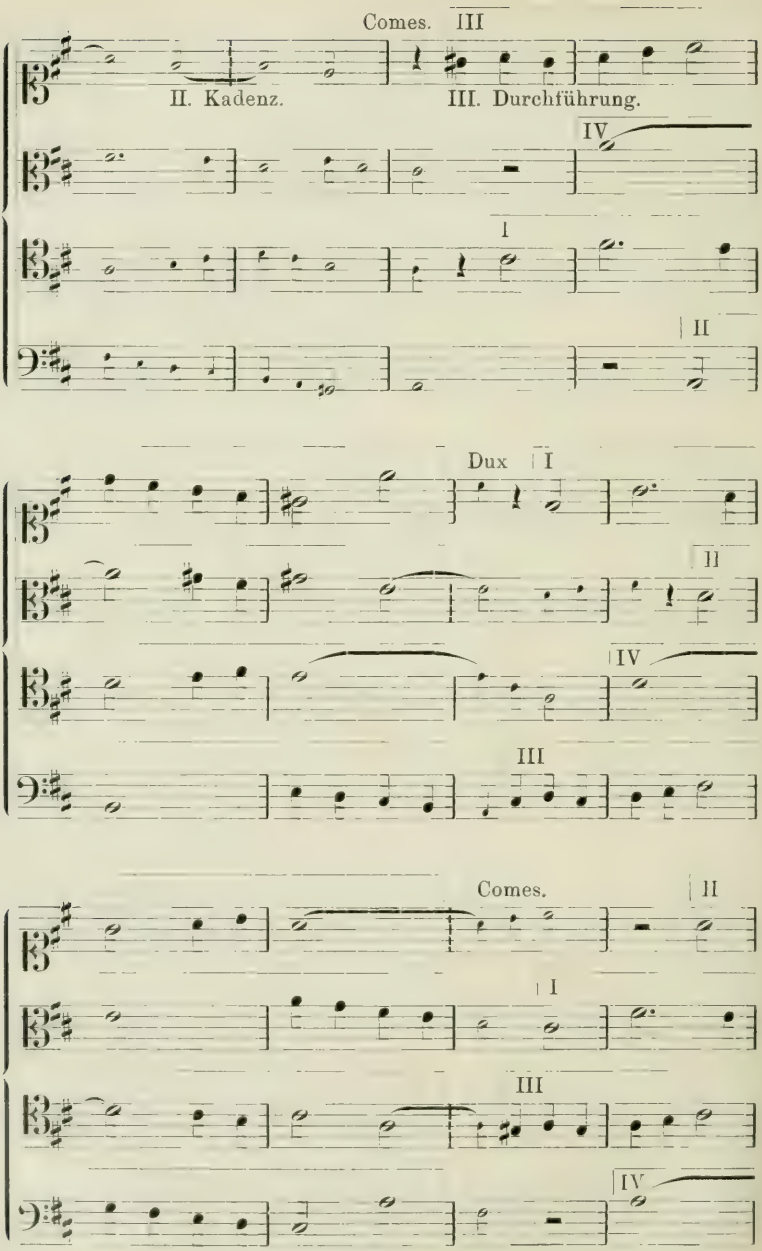
**Eine Quadrupelfuge,** nach der unter „Drittens" mitgeteilten Art.

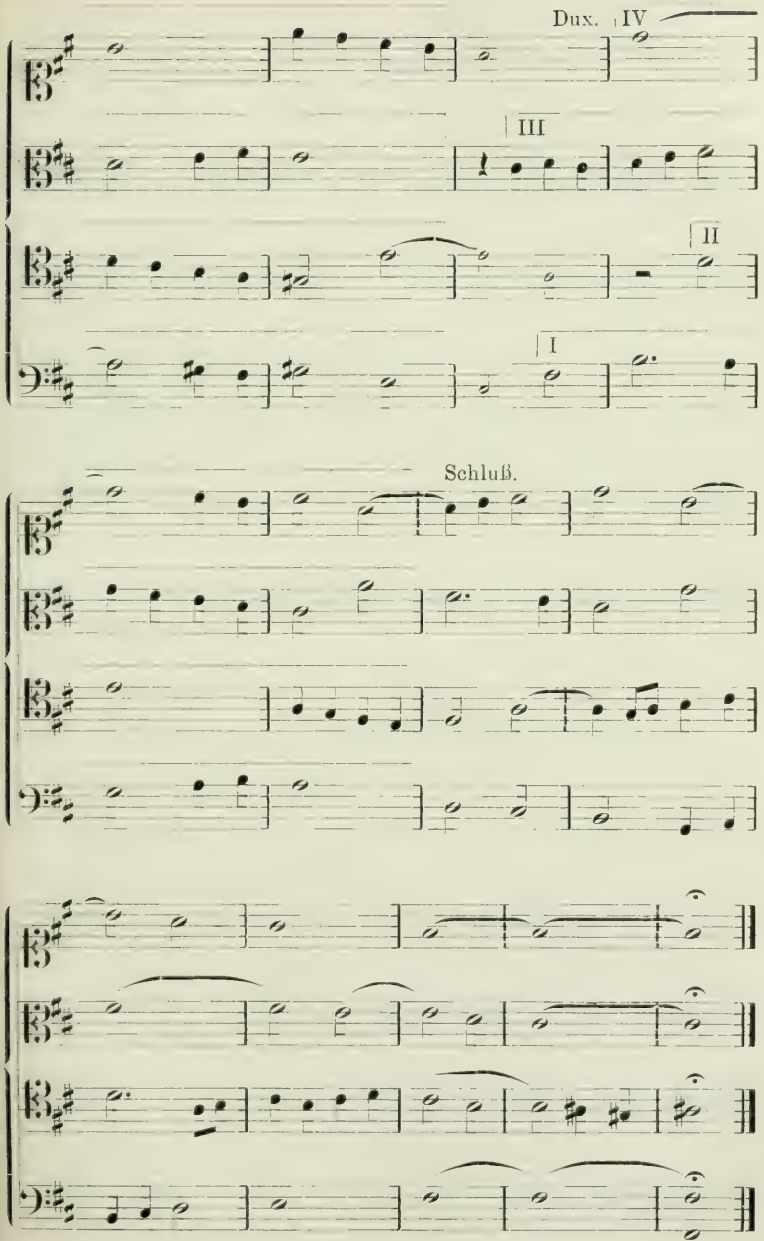
**Muster 48. Quadrupelfuge.**




Comes.
I
II
I. Kadenz.
Comes.
III
II. Durchführung.
IV


Dux.
III
IV
Comes.
IV
III
Dux.
IV
III


Comes.
III
II. Kadenz.
III. Durchführung.
IV
I
II
Dux
I
II
IV
III
Comes.
II
I
III
IV


Dux.
IV
III
II
I
Schluß.

## C. Die Lehre vom Kanon im strengen Satz.

### § 50.

#### Kanon.

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heißt Kanon. Im Kanon wird also nicht nur das Thema der vorangehenden Stimme nachgeahmt, sondern auch der Kontrapunkt, der Kontrapunkt des Kontrapunkts usw., solange eben der Kanon währt. Die Stimmen des Kanons haben also gleichen Inhalt, unterscheiden sich nur durch den verschiedenen Eintrittspunkt und durch das Intervall der Nachahmung, sofern dieses nicht Einklang oder Oktave ist. In diesem letzten Falle findet gar kein Unterschied in dem tonischen Gehalt der Stimmen statt. Ist das Intervall der Nachahmung aber ein anderes, so zeigt sich dieselbe Verschiedenheit, die wir von der gewöhnlichen Imitation her kennen.

Der Kanon ist die schwierigste Form der Nachahmung. Auf seinem Gebiete finden sich auch die größten Künsteleien der kontrapunktischen Schreibart. Diese Künsteleien gehören aber nicht in die Kompositionslehre, sondern in eine Sammlung musikalischer Kuriositäten. Es ist nicht wahr, daß ihre Ausübung dem Komponisten irgend welchen Nutzen bringt.

Die für die Kompositionslehre wesentliche und erfolgreiche Unterscheidung der verschiedenen Arten des Kanons ist die in

1) Kanons, welche mit den Hilfsmitteln des einfachen Kontrapunkts herzustellen sind, und

2) Kanons, welche den Gebrauch des doppelten oder mehrfachen Kontrapunktes verlangen.

Übrigens wird hier diese Einteilung, behufs Erleichterung für den Schüler, derjenigen nach der Stimmenzahl untergeordnet. Es wird also mit dem zweistimmigen Kanon im einfachen und doppelten Kontrapunkt begonnen, und es folgen dann die gleichen Arbeiten im mehrstimmigen Satz.

### § 51.

#### Der Gesellschaftskanon.

Seine Popularität dankt der Kanon dem sogenannnten Gesellschaftskanon, einem beliebten Spiel musikalischer Geselligkeit,

welches mit den Schwierigkeiten des doppelten Kontrapunkts wenig oder gar nichts zu tun hat. Die Herstellung dieses Kanons besteht in der Bildung einer Melodie, deren Abschnitte zusammen und in einzelnen Teilen einen harmonischen Satz bilden. Es sind immer so viele Abschnitte der Melodie, wie die Zahl der Stimmen beträgt. Dieser Kanon wird fast immer im Einklang komponiert, also für gleiche Stimmgattung, daher genügt auch zu seiner Abfassung die Kenntnis der Harmonielehre. Vereinigen sich dennoch zu einem so abgefaßten Kanon verschiedene Stimmgattungen in verschiedenen Oktaven, so übersieht eben das gesellige Vergnügen kleine Übelstände, die sich etwa daraus ergeben könnten.

Die Lehre vom Kontrapunkt im freien Satz wird auf diese Form zurückzukommen haben. Artige Beispiele dieser Gattung haben wir von Hiller, Haydn, Mozart, Hellwig und vielen anderen. Ihre Entstehung danken sie meist fröhlicher Tischgenossenschaft.

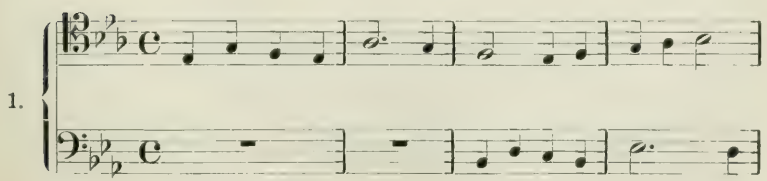
## Der zweistimmige Kanon im strengen Satz.

### § 52.

**Der zweistimmige Kanon im einfachen Kontrapunkt. Abbrechender Kanon. — Unendlicher Kanon.**

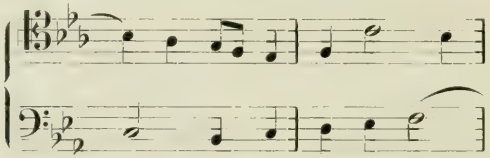
**70.** Die eine Stimme beginnt mit einem Thema der Art, wie wir es zu allen Imitationen gebraucht haben, die zweite ahmt dieses in einem beliebigen Intervall nach, während die zuerst aufgetretene Stimme zur Nachahmung kontrapunktiert.

**Muster 49. Ionisch.**



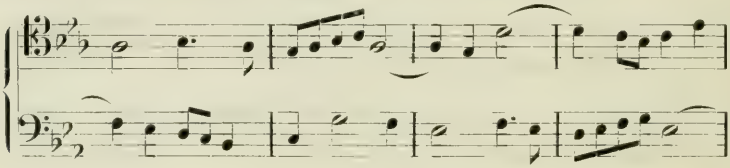
Die nachahmende Stimme übernimmt nun den Kontrapunkt, und die vorangehende Stimme kontrapunktiert abermals dazu.

2.



Dasselbe Verfahren wird nach dem Grade der Neigung oder des Interesses an der Arbeit fortgesetzt; hier noch zweimal:

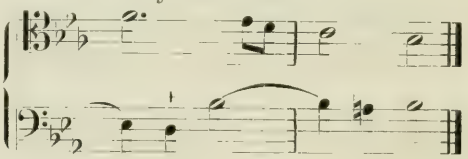
3.



Alsdann wird die Nachahmung an einer beliebigen Stelle abgebrochen und eine freie Kadenz beider Stimmen angehängt. Diese Kadenz geschieht in der Haupttonart, wenn man sich den Kanon als selbständiges Musikstück vorstellt, in einer beliebigen, gerade naheliegenden Tonart, wenn man sich den Kanon als Bestandteil eines größeren zusammenhängenden Satzes denkt.

Mixolydische Kadenz.

4.



Bei + hört die Nachahmung des Basses auf, ist also der eigentliche Kanon beschlossen. Was folgt, ist freier Schluß.

Man sieht, der doppelte Kontrapunkt bleibt hier ganz aus dem Spiele.

## Dreiundvierzigste Aufgabe.

**Bilde zahlreiche Kanons dieser Art.**

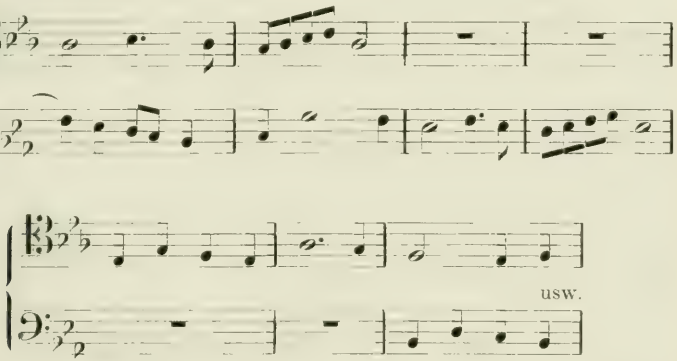
Unendlich wird ein Kanon, wenn man ihn so einrichtet, daß er, ohne die Nachahmung jemals aufzugeben, sich von einem gewissen

Takte an immer wiederholen kann. Zu diesem Zwecke muß man die vorangehende Stimme an einer geeigneten Stelle in ihren Anfang zurückführen.

Das leichteste Verfahren, dies möglich zu machen, besteht in der Einführung von Pausen, während die nachahmende Stimme zu Ende geht: nach diesen Pausen beginnt dann der Kanon in derselben Stimmordnung von neuem.

So hätte in unserem Beispiel der Tenor mit dem achten Takte aufhören, dann zwei Takte pausieren können, während der Baß die beiden letzten Takte des Tenors nachahmt, endlich von vorn anfangen können, während der Baß die beiden Takte Pause nachahmt.

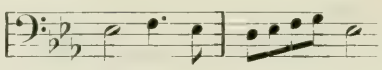
5.



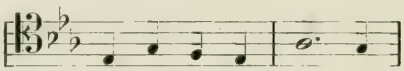

Diese Art, einen Kanon unendlich zu machen, ist allerdings sehr bequem, läßt sich aber selten mit den Ansprüchen eines vernünftigen Zusammenhanges vereinigen. Man wird also genötigt sein, sich die Aufgabe etwas zu erschweren, indem man zu der letzten Nachahmung, statt der Pausen, einen Kontrapunkt sucht, der gleichzeitig zu dem Wieder-Anfang des Kanons stimmt. Die Herstellung eines solchen Kontrapunkts bietet allerdings alle Schwierigkeiten des doppelten Kontrapunkts. Da aber das Wesen des doppelten Kontrapunkts in der Umkehrungsfähigkeit besteht, diese jedoch bei dieser Aufgabe nicht in Betracht kommt, hat man es auch hier noch nicht mit dem doppelten Kontrapunkt zu tun.

Versuchen wir nun, unseren obigen Kanon unendlich zu machen, indem wir in die Lücke unseres letzten Beispieles einen geeigneten

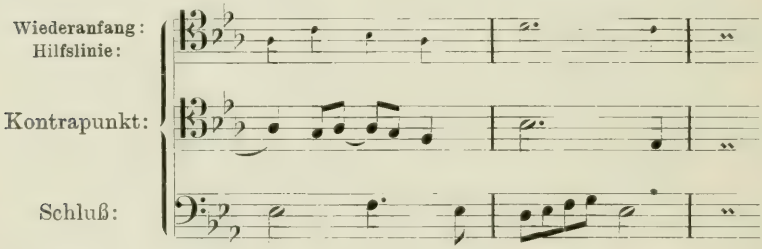
Kontrapunkt setzen. Dieser Kontrapunkt muß als Oberstimme zu dem Basse:



ferner muß er als Unterstimme zu dem Wiederanfang des Tenors:

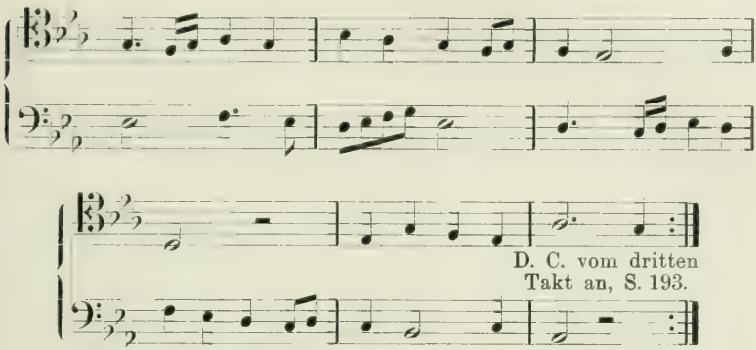


passen, aber in der Transposition der Unterquarte, da doch die Nachahmung in der Unterquarte geschieht. Beide Bedingungen stellen sich vereinigt in Noten dar, wenn man die Oberstimme in die Oberquarte transponiert:




Hier ist der Wiederanfang des Tenors um eine Quarte höher notiert, um das Verhältnis der Nachahmung in der Unterquarte herzustellen, während der Schluß des Basses unverändert geblieben ist. In der Mitte ist der zu schreibende Kontrapunkt im richtigen Verhältnis zu beiden Stimmen gesetzt. Dieses Verfahren erleichtert die Ausführung in hohem Grade, indem es die Schwierigkeit anschaulich feststellt. Hier zeigt es indessen ein sehr unbefriedigendes Resultat. Denn dieser Kontrapunkt mit seinen Einklängen und rhythmischen Unbeholfenheiten möchte kaum verwendbar erscheinen. Die Aufgabe ist in diesem vorliegenden Fall eben zu schwer. Es gibt aber auch Fälle, in denen es gradezu unmöglich ist, einen geeigneten Kontrapunkt zu bilden.

In solchen Fällen führt man den Kanon weiter, bis sich eine geeignetere Stelle findet. In unserem Beispiel würde sich das etwa auf folgende Art machen:




Bei diesem Verfahren sucht man der Wiedereinführung des Anfangs immer näher zu kommen. Pausen vor dem Wiederbeginn sind zu empfehlen. Bisweilen unvermeidlich ist die Anwendung kleinerer Pausen auch im Verlaufe. Man suche nur, sie möglichst geschmackvoll anzubringen. Man erleichtert sich diese Arbeit durch den immerwährenden Gebrauch einer Hilfslinie.

Doch ist auch das letzte Ergebnis noch kein günstiges. Das gegebene Beispiel zeigt also, daß wir uns an dieser Stelle eines unendlichen Kanons im einfachen Kontrapunkt vor einer erheblichen kombinatorischen Schwierigkeit befinden. Aber — es gibt ein Mittel diese Schwierigkeit sehr zu verringern, und zwar besteht dies darin, daß man sich zu unendlichen Kanons dieser Art nur der weiteren Intervalle bedient, z. B. der Oktave, None, Dezime, usw. engere Intervalle als die Sexte ganz vermeidet, und dementsprechend nicht für benachbarte, sondern für getrennte Stimmgattungen schreibt, z. B. für Sopran und Tenor, Alt und Baß. Dadurch wird es auch leichter, der Melodie des Kanons eine gewisse Ausdehnung zu geben, während man bei den engeren Intervallen der Nachahmung meist gezwungen ist, die Stimmen im kleinen Raum hin und her zu führen, zu Kreuzungen und rhythmischen Unbeholfenheiten zu greifen.

# Vierundvierzigste Aufgabe.

## Unendliche Kanons in weiten Intervallen zu bilden.

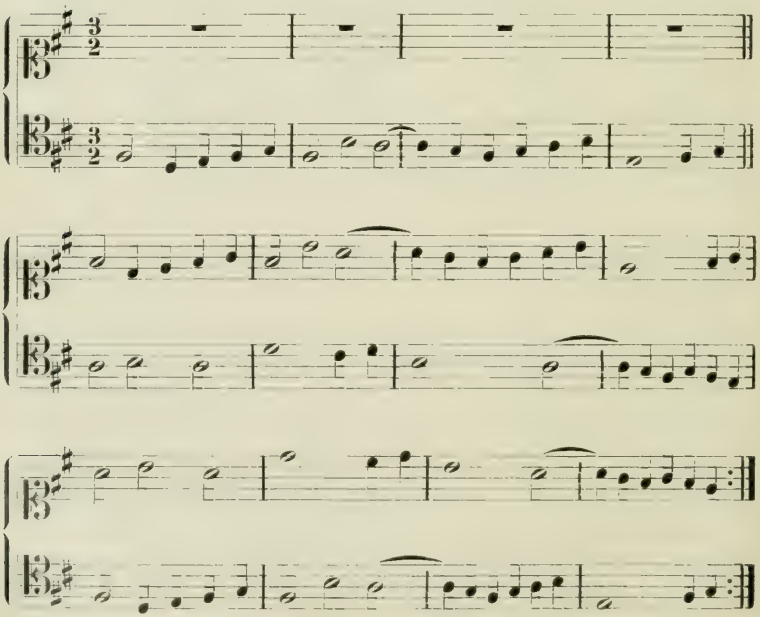
§ 53.

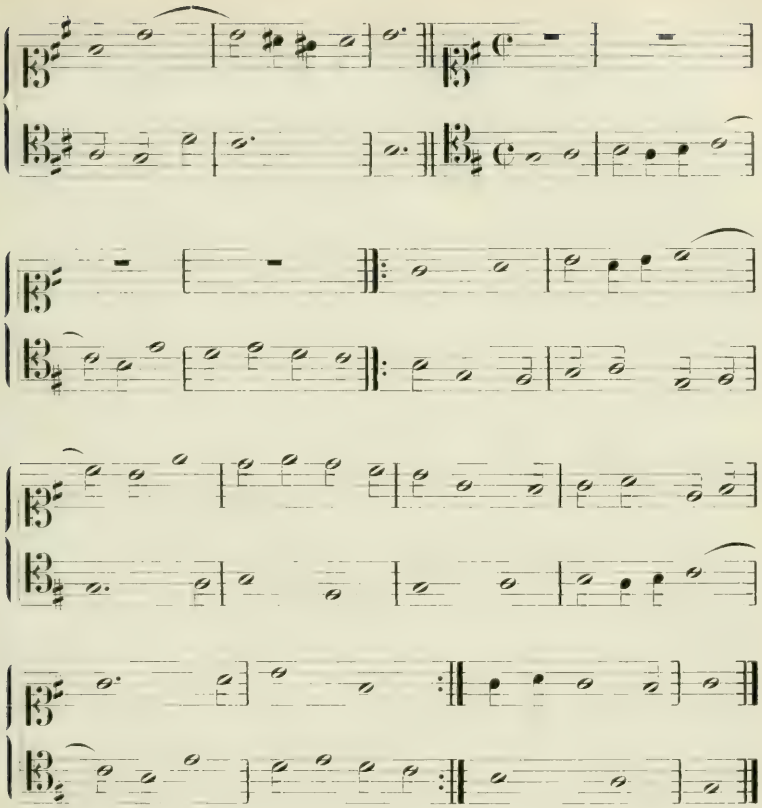
### Der zweistimmige unendliche Kanon im doppelten Kontrapunkt.

Bedeutend leichter als die vorige Aufgabe ist die Bildung eines unendlichen Kanons von zwei Abschnitten im doppelten Kontrapunkt der Oktave.

**71.** Hier trägt die eine Stimme einen Satz vor (Takt 1—4), den die andere nachahmt, während die erste im doppelten Kontrapunkt der Oktave kontrapunktiert (T. 4—8). Darauf nimmt die nachahmende Stimme den Kontrapunkt, und die erste wieder den Anfang, welches Spiel sich beliebig oft wiederholt (T. 8—12). Eine frei angehängte Kadenz beschließt die Arbeit (T. 12—15).

**Muster 50. Äolisch.**





## Fünfundvierzigste Aufgabe.

**Bilde Kanons**

**1) in der Oktave in zwei Abschnitten mit angehängtem freien Schluß.**

72. Wählt man ein anderes Intervall der Nachahmung als die Oktave, so muß man den Kanon nach demjenigen doppelten Kontrapunkt, den die Umkehrungsfähigkeit in diesem Intervall bedingt, setzen.

Da die Umkehrung eine gegenseitige ist, so ist der doppelte Kontrapunkt nicht der des Intervalles der Nachahmung, sondern desjenigen Intervalles, welches sich aus der beiderseitigen Umkehrung der Stimmen, nach dem Intervall der Nachahmung, ergibt.

Demnach gehört zu dem

| | | |
|---|---|---|
| Kanon in der Sekunde (None) | der dpp. Kp. d. | Terz (Dezime) |
| Kanon in der Terz (Dezime) | der dpp. Kp. d. | Quinte (Duodez.) |
| Kanon in der Quarte | der dpp. Kp. d. | Septime (Quartdez.) |
| Kanon in der Quinte | der dpp. Kp. d. | None |
| Kanon in der Sexte | der dpp. Kp. d. | Quarte (Undezime) |
| Kanon in der Septime | der dpp. Kp. d. | Sexte (Terzdezime). |

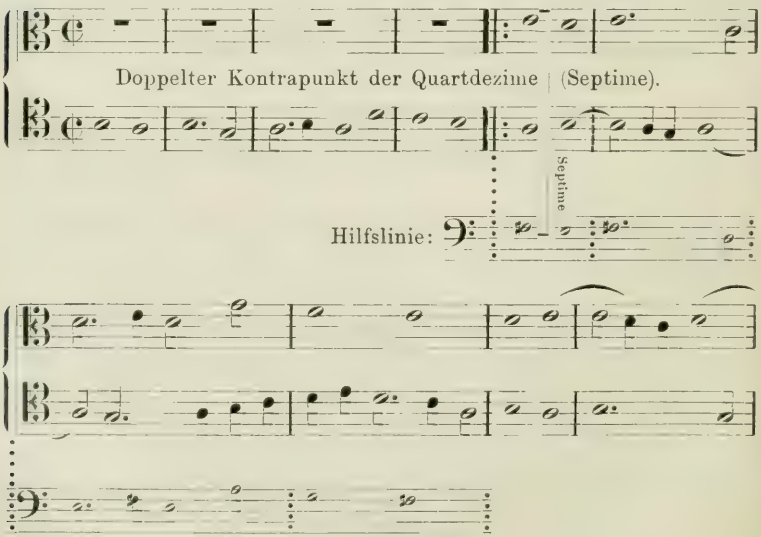
Ahmt man z. B. in der Sexte nach, so bedarf man des doppelten Kontrapunkts der Quarte (Undezime), denn rechnet man von einem Tone gleichzeitig eine Sexte nach oben und eine Sexte nach unten, so liegt der höchste Ton vom tiefsten eine Undezime entfernt. Man erleichtert sich die Arbeit durch eine Hilfslinie, welche die Umkehrung der gegebenen Stimme enthält, im Intervall des anzuwendenden doppelten Kontrapunkts.

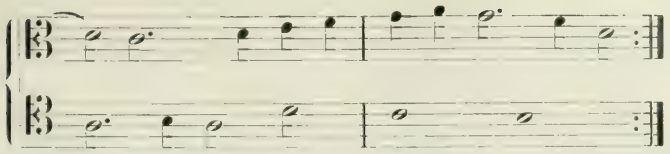
## Fünfundvierzigste Aufgabe.

### 2) einzelne unendliche Kanons in der Quarte, Quinte, Sexte zu bilden.

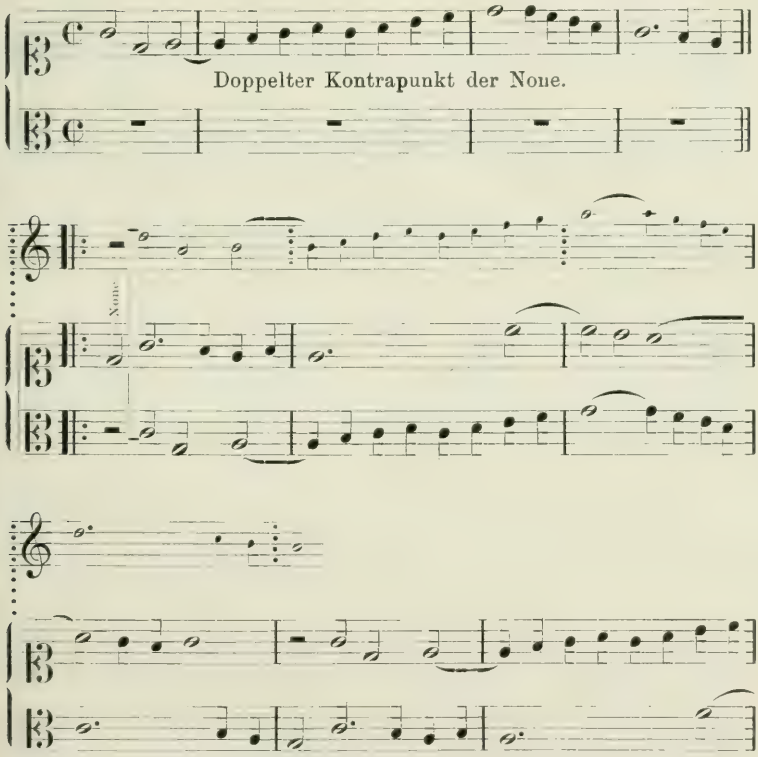
Auch hier wird die Arbeit leichter und unterhaltender, wenn man diese Intervalle zur Undezime, Duodezime, Terzdezime erweitert, und getrennte Stimmpaare anwendet.

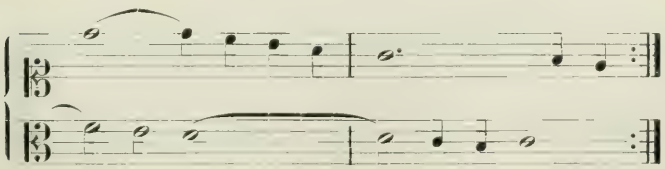
**Muster 51. Kanon in der Quarte. Phrygisch.**



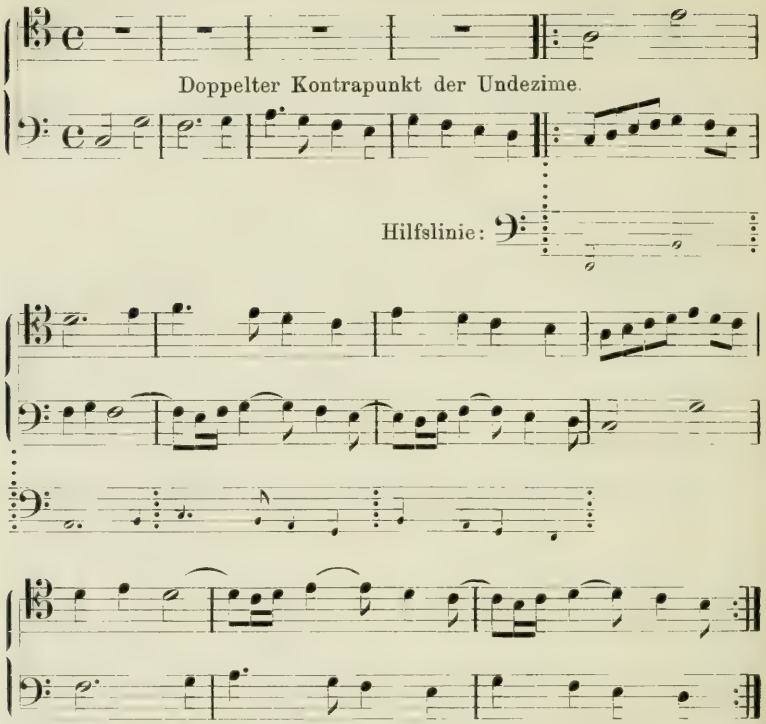


**Kanon in der Quinte. Mixolydisch.**



**Kanon in der Sexte. Ionisch.**




Da beim doppelten Kontrapunkt der Quarte (Undezime) die einzige Konsonanz die Sexte ist, so liefert dieser Kontrapunkt auch nichts weiter, als mehr oder weniger verhüllte Sextenparallelen.

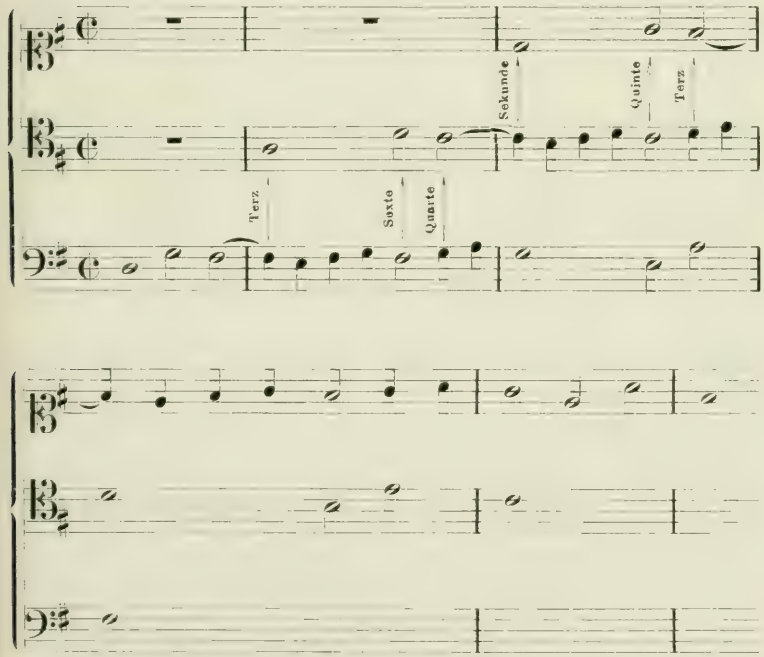
## Der dreistimmige Kanon im strengen Satz.

### § 54.

#### Der dreistimmige Kanon im einfachen Kontrapunkt.

Der dreistimmige Kanon wird im einfachen Kontrapunkt gebildet, sobald die Abschnitte der durchgeführten Melodie das gegenseitige Verhältnis von Ober- und Unterstimme nicht wechseln, also in allen Fällen, wo die Stimmordnung von unten nach oben, oder von oben nach unten fortschreitet. Das Intervall der Nachahmung

ist gleichgültig, doch sind verschiedene Intervalle der Nachahmung so schwer durchzuführen, daß dem Schüler diese Arbeit hier erlassen bleibt. In dem folgenden Kanon in Quinte und Quarte z. B. besteht die große Schwierigkeit darin, daß jeder Ton des Kontrapunkts zu zwei Tönen stimmen muß, die sich gegenseitig im Intervall einer Sekunde befinden, sowohl als Terz wie Sekunde, als Sexte wie als Quinte usw. zur nachahmenden Stimme passen muß.



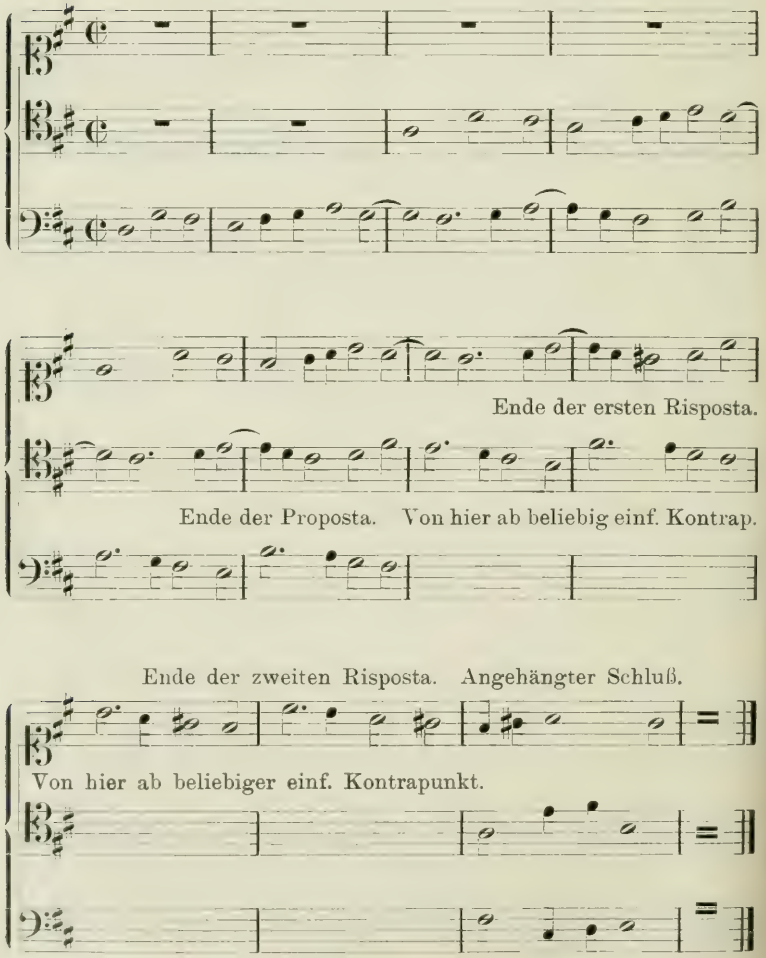

Die Arbeiten des Schülers mögen sich demnach auf Kanons in gleichen Intervallen, hauptsächlich Oktaven beschränken. Dreistimmige Kanons unendlich zu machen ist sehr schwer. Man erleichtert es sich durch den Gebrauch von Pausen. Auch der vorstehende Kanon in ungleichen Intervallen läßt sich leicht unendlich machen, wenn man den Baß auf dem Schlußton des Soprans von vorn anfangen, und bis dahin pausieren läßt.

## Sechsundvierzigste Aufgabe.

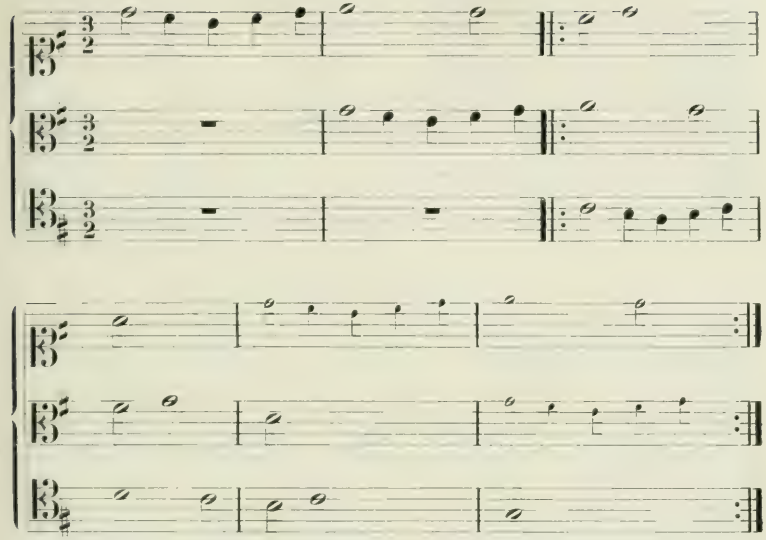
**Bilde dreistimmige Kanons mit grader Stimmordnung und in gleichen Intervallen in abbrechender und unendlicher Form.**

**Muster 52. Dreistimmige Kanons im einfachen Kontrapunkt.**

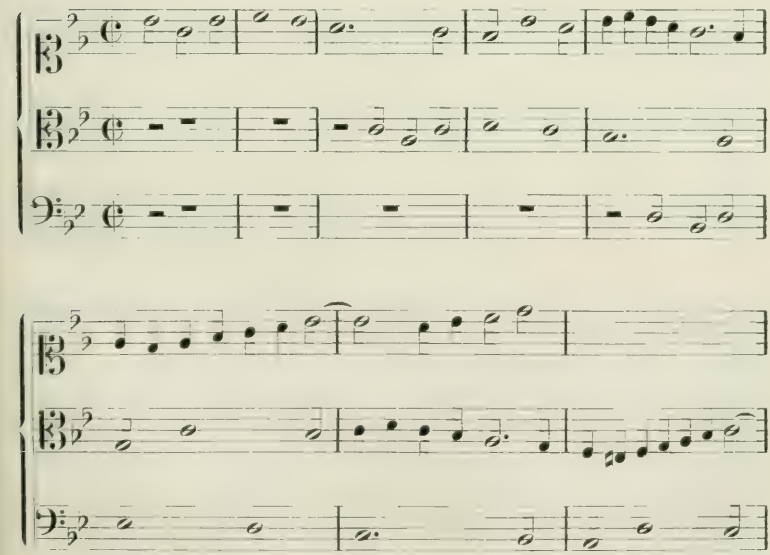
Kanon in der Quinte.

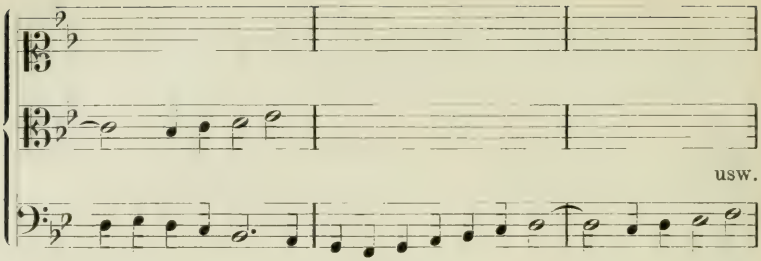


Kanon in der Quinte.

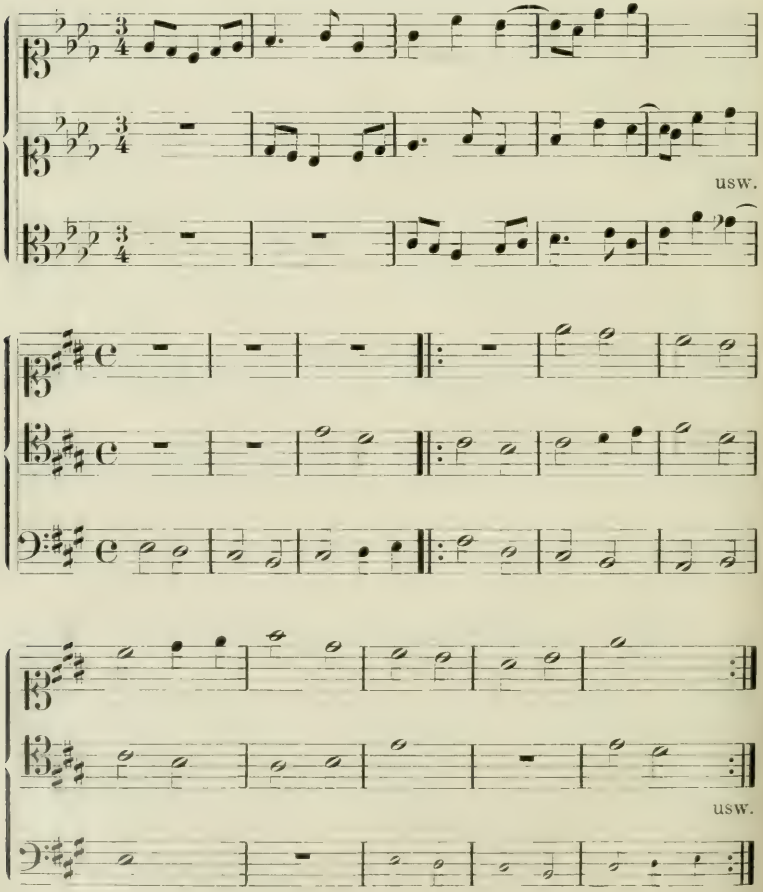


Kanon in der Septime.






Kanon in der Sekunde.



## § 55.

### Der doppelte Kontrapunkt im dreistimmigen Kanon.

Bei vermischter Stimmordnung bedient man sich des doppelten Kontrapunkts, weil die Stimmen ihre gegenseitige Lage ändern. Des dreifachen Kontrapunkts bedarf man hierzu nicht, denn die Versetzungen desselben kommen hier nicht vor. Folgendes Schema, in dem die römischen Ziffern die Abschnitte des Kanons bezeichnen, stellt dieses Verhältnis dar:

I II III IV usw.
I II III IV usw.
I II III IV usw.

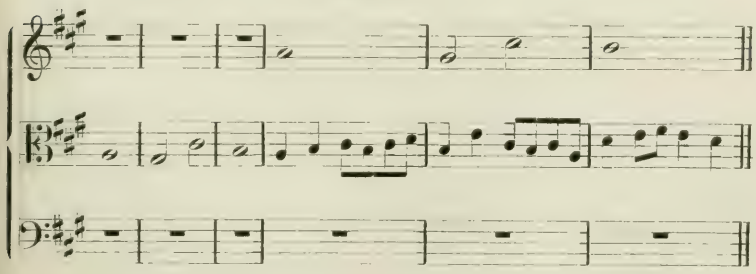
Man sieht hieraus, daß I zu II, und II zu III im doppelten Kontrapunkt stehen muß, aber nicht I zu III, es brauchen also nicht die drei Abschnitte einen in allen Stimmen umkehrungsfähigen Satz, einen dreifachen Kontrapunkt, zu bilden. Wenn man also den dritten Abschnitt zum zweiten kontrapunktiert, ist man nicht genötigt auf die Umkehrungsfähigkeit der, mit dem ersten Abschnitt zuletzt eintretenden Stimme Rücksicht zu nehmen.

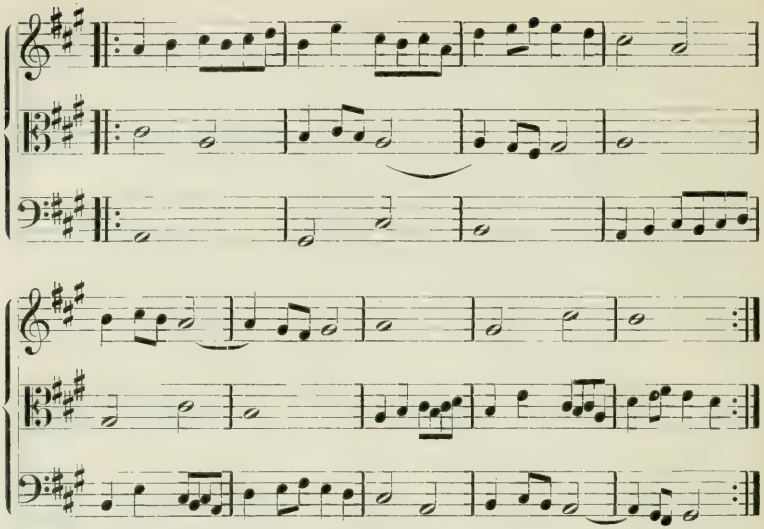
## § 56.

### Der dreistimmige Kanon im dreifachen Kontrapunkt in drei Abschnitten.

Dagegen ist der dreifache Kontrapunkt nötig bei einem unendlichen dreistimmigen Kanon in drei Abschnitten. Man bildet die Nachahmungen in der Oktave, weil andere Intervalle auch andere Kontrapunkte nötig machen würden, die zu große Schwierigkeiten bieten.

**Muster 53.**





## Siebenundvierzigste Aufgabe.

**Bilde dreistimmige Kanons in der Oktave in drei Abschnitten im dreifachen Kontrapunkt der Oktave.**

Schreibt man dreistimmige Kanons, gleichviel in welchem Intervall, aber bei grader Stimmordnung im dreifachen Kontrapunkt der Oktave, so kann man die so gebildeten Sätze in allen Umkehrungen, die der dreifache Kontrapunkt zuläßt (§ 39) wiederholen, und so zusammenhängenden größeren Kompositionen zugrunde legen. Es ergibt sich dieses als selbstverständlich aus der Natur des dreifachen Kontrapunkts.

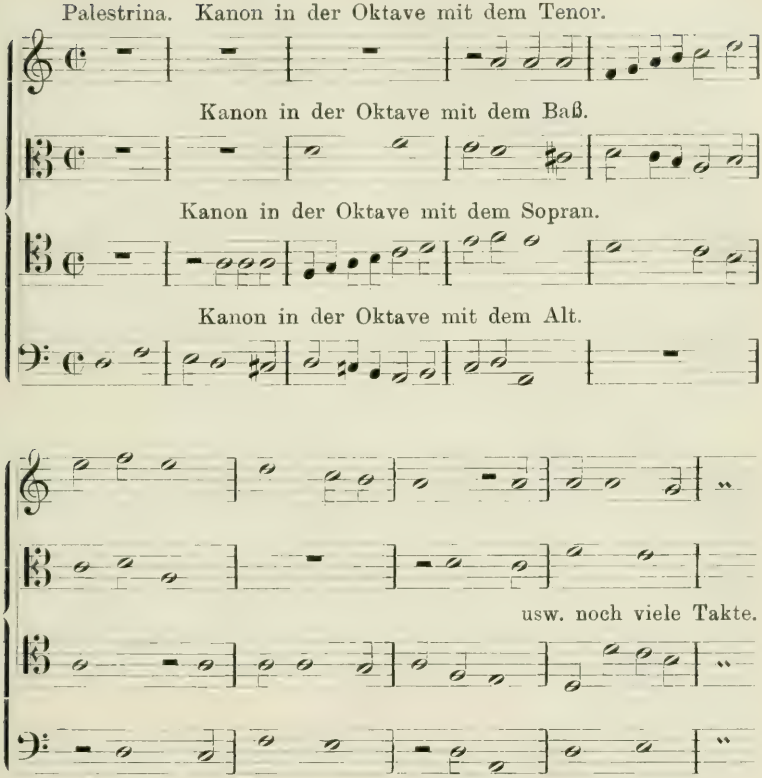
## Der vierstimmige Kanon im strengen Satz.

### § 57.

#### Der Doppelkanon.

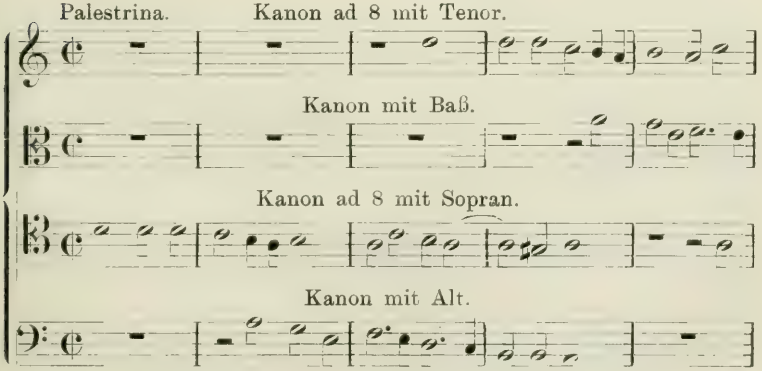
Ein Kanon, in dem zwei Stimmen mit einem Doppelthema vorangehen, und zwei andere Stimmen ebenso folgen, heißt Doppelkanon. Solange im Doppelkanon die natürliche Stimmordnung behauptet wird, bedarf es auch zu seiner Durchführung nicht des doppelten Kontrapunkts.

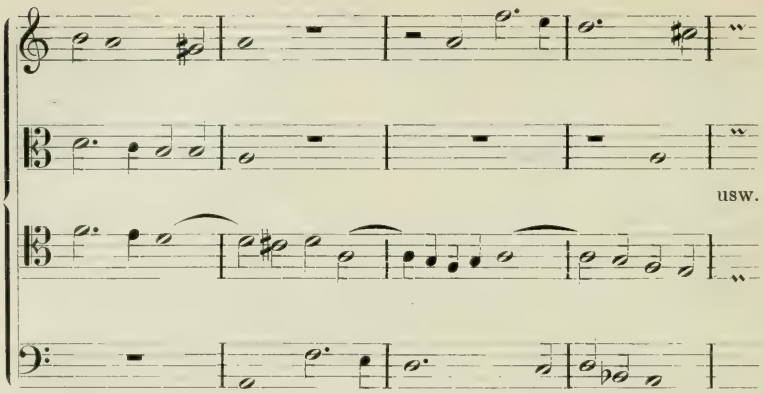
**Muster 54. Doppelkanon.**





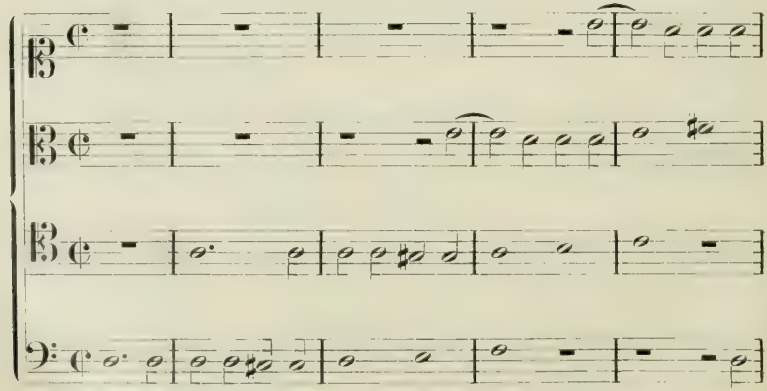


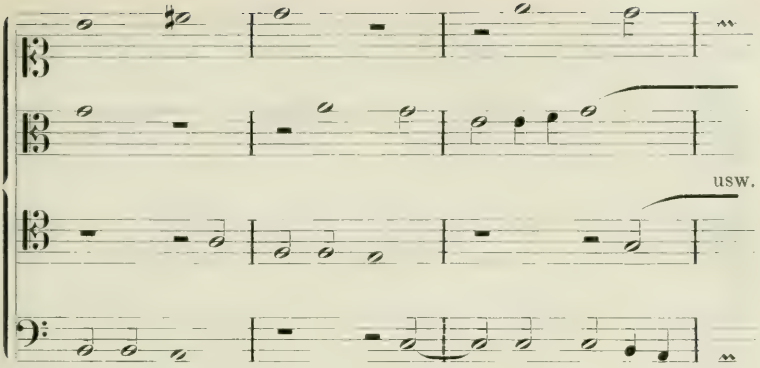




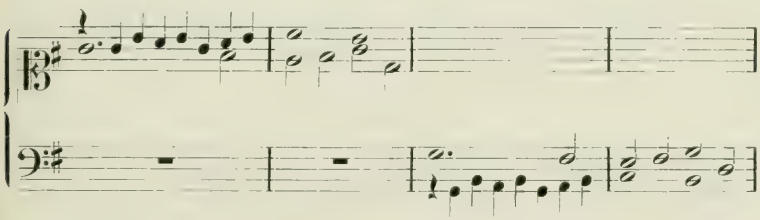

Die vorstehend mitgeteilten Doppelkanons von Palestrina werden von den beiden Unterstimmen eingeführt und von den beiden Oberstimmen nachgeahmt. Selbstverständlich ist das umgekehrte Verfahren ebenso ausführbar. In dem folgenden Beispiel desselben Meisters führen Baß und Tenor unter sich und ebenso Alt und Sopran unter sich einen Kanon durch. Beiläufig sei bemerkt, daß wir in den ersten Tönen dieses Satzes den Anfang von Mozarts Requiem erkennen.

Palestrina.






Ohne große Schwierigkeit läßt sich eine Abweichung in der Stimmordnung erreichen, wenn man den zweistimmigen Satz im doppelten Kontrapunkt abfaßt, und in der Nachahmung die Stimmordnung umkehrt.

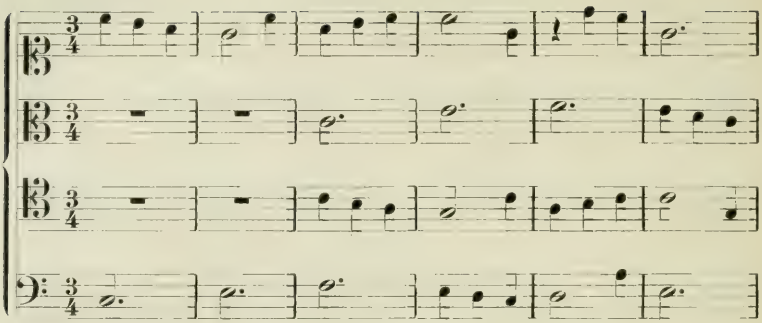


Dazu bedarf es also nur des doppelten Kontrapunkts; denn es wechseln immer nur zwei Stimmen ihre gegenseitige Lage. Aber selbst der doppelte Kontrapunkt wird hier dadurch erleichtert, daß man manche Intervalle gebrauchen kann, die sonst nicht gut anwendbar sind, weil sie hier immer unter Deckung anderer Stimmen auftreten.

Dergleichen Kombinationen können sich wohl einmal ergeben. Als Schulaufgabe haben sie keine Bedeutung.

Der vierfache Kontrapunkt ist im Doppelkanon auch dann noch entbehrlich, und höchstens der Gebrauch des doppelten Kontrapunkts erforderlich, wenn die Stimmen ihre gegenseitige Lage gänzlich ändern.

Hier z. B.:



ist es nicht nötig, den zweiten Abschnitt gegen die Nachahmung des ersten umkehrungsfähig zu machen, weil eine solche gegenseitige Umkehrung gar nicht stattfindet. Die einzige Umkehrung, die nötig, ist die innerhalb des gleichzeitigen Stimmpaares.

## Achtundvierzigste Aufgabe.

### Einige Doppelkanons in der Oktave zu bilden.

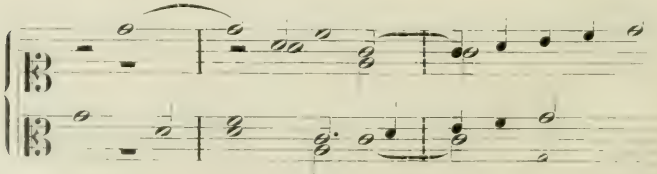
§ 58.

#### Der freie Kanon.

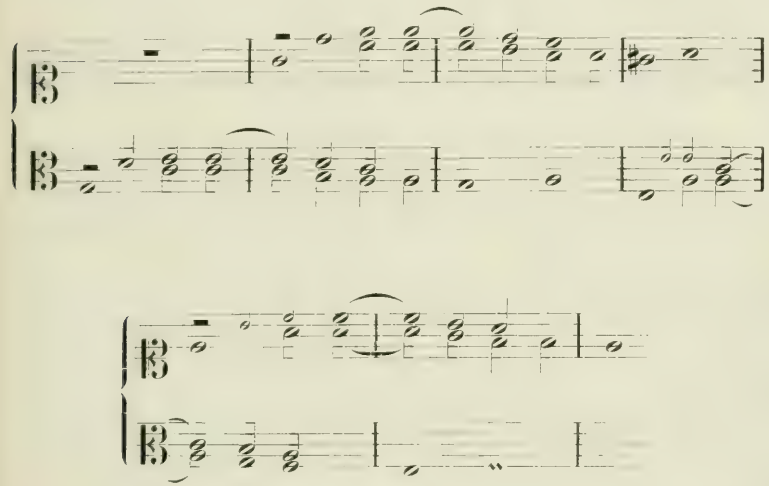
Kanon und Freiheit stehen ihrer Natur nach im Widerspruch. Doch gibt es zwei Arten den Kanon scheinbar zu erhalten, ohne sich der ganzen Strenge seiner Gesetze zu unterwerfen.

1) Die alten Meister des strengen Satzes bedienten sich häufig der Freiheit, den Kanon zwischen zwei Stimmen zwar durchzuführen, in der oder den andern aber nur die Einsätze hervorzuheben, und so das Ohr gewissermaßen zu täuschen.

Im achtstimmigen „Stabat mater" von Palestrina findet sich z. B. folgender freie Kanon:



Hier dauert der Kanon zwischen Tenor und Sopran beinahe drei Takte, die erste Note des Soprans ist ein wenig verlängert, sonst ist der Kanon streng. Die beiden anderen Stimmen markieren nur den Einsatz. — Gleich auf dieses Sätzchen folgt ein ebenso freier kleiner Doppelkanon:



Man sieht, daß Baß und Alt ihren Kanon fast streng durchführen, während Tenor und Sopran einen Kanon nur eben andeuten.

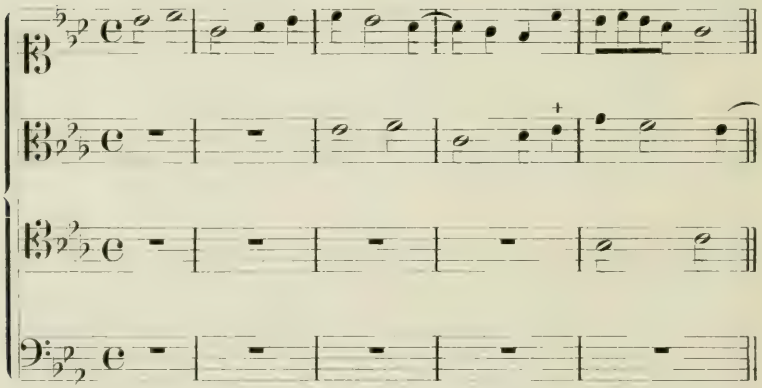
2) Es gibt aber noch eine andere Freiheit in der Durchführung des Kanons, welche darin besteht, daß man es mit den Intervallschritten in der Nachahmung nicht so genau nimmt, überhaupt alle Freiheiten, die bei der Imitation vorkommen, auch auf den Kanon anwendet. Da die Hauptaufgabe für den Komponisten beim Kanon darin besteht, die durchgeführte Nachahmung hörbar zu machen, so hängt hiervon natürlich das zulässige Maß der Freiheit ab. Jede dieser beiden Arten erleichtert besonders die Abfassung von Kanons in verschiedenen Intervallen. In den Werken der großen Meister des strengen Satzes und des kontrapunktischen Stiles finden sich dergleichen Sätze sehr häufig. Meist bilden sie die Einführung und erstrecken sich über nur wenige Takte.

Beide Arten des freien Kanons lassen sich natürlich auch vereinigen und führen so zu einem Mittelding zwischen Imitation und Kanon, bei dem die ästhetischen Vorteile des letzteren sich mit der leichteren Herstellung der ersteren verbinden.[1])

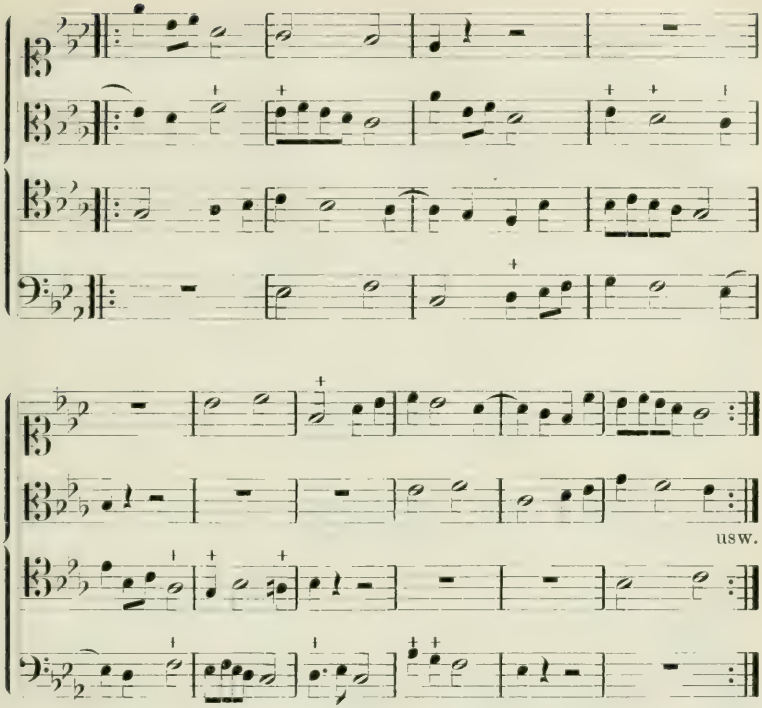
## Neunundvierzigste Aufgabe.

### Bilde einige Kanons in diesen beiden Arten.

**Muster 55. Freier Kanon im strengen Satz. Einfacher Kontrapunkt.**



[1]) Durch die zahlreichen Neuausgaben älterer Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts ist das Studium der kanonischen Arbeit, die gerade in dieser Zeit auf den höchsten Grad der Vollendung gebracht wurde, sehr erleichtert. Die Werke von Palestrina und Lassus sind voll davon, in großen Sammelwerken, wie Proske's: Musica divina, Maldeghems Trésor musical (ca. 340 Stücke der vlämischen Meister), Commer's: Collectio operum musicorum batavorum (12 Bände altniederländischer Musik u. a. findet man eine reiche Fülle von Beispielen. Die genannten Werke sind in jeder größeren Bibliothek zugänglich. Einige Beispiele aus der neueren Literatur findet man im Anhang zusammengestellt. Vergl. S. 244. (D. H.)




## § 59.

### Mehrstimmige und mehrchörige Kanons.

Auch der Kanon von mehr als vier Stimmen bedarf nicht der Kenntnis des doppelten Kontrapunkts, sobald die Stimmordnung grade (ununterbrochen) ist. Dasselbe gilt von Kanons, in denen ganze Chöre einander nachahmen, sobald die Stimmordnung dieselbe bleibt. Man muß also nicht etwa glauben, daß zu einem sechzehnstimmigen Kanon der Gebrauch eines sechzehnfachen Kontrapunkts erforderlich wäre. Vielmehr genügt zur Herstellung eines solchen vollkommen die Kenntnis des einfachen Kontrapunkts, sobald, wie gesagt, eine gegenseitige Umkehrung der Stimmen nicht eintritt. Ja, ein solcher vielstimmiger Kanon ließe sich mit leichter Mühe aus einem harmonischen Satz herstellen, den man in verschiedenen Sätzen ausarbeitet, die sich durch den Grad der Figuration

unterscheiden. Eine solche Arbeit wäre allerdings keine kontrapunktische, sondern eine harmonische, denn kontrapunktischer und harmonischer Stil unterscheiden sich eben wesentlich nicht sowohl durch die äußere Gestalt des Produktes, als vielmehr durch die Methode der Hervorbringung.

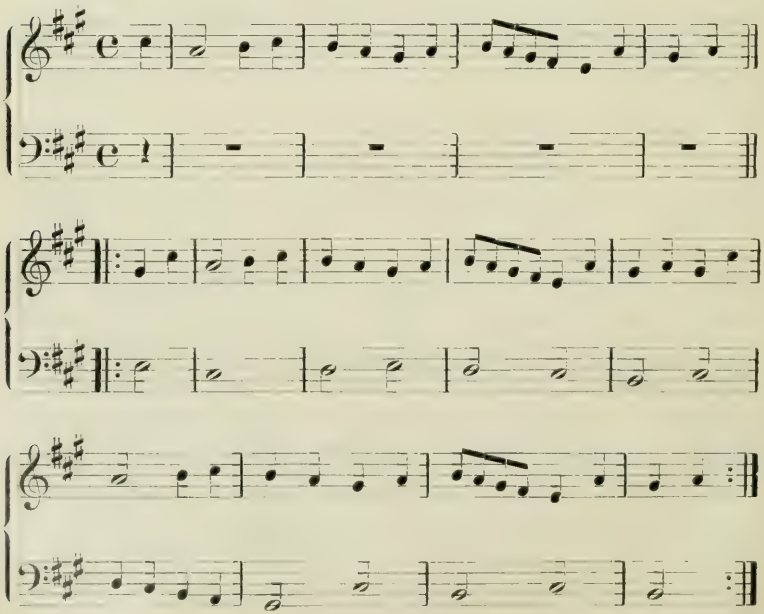
## § 60.

### Über künstliche Kanons.

Jeder Kanon, der auf einer anderen Nachahmung beruht, als auf der graden in gleichem Notenwert, gehört zu den künstlichen Kanons. Man kann selbstverständlich auf jede mögliche Art von Nachahmung einen Kanon gründen, z. B.

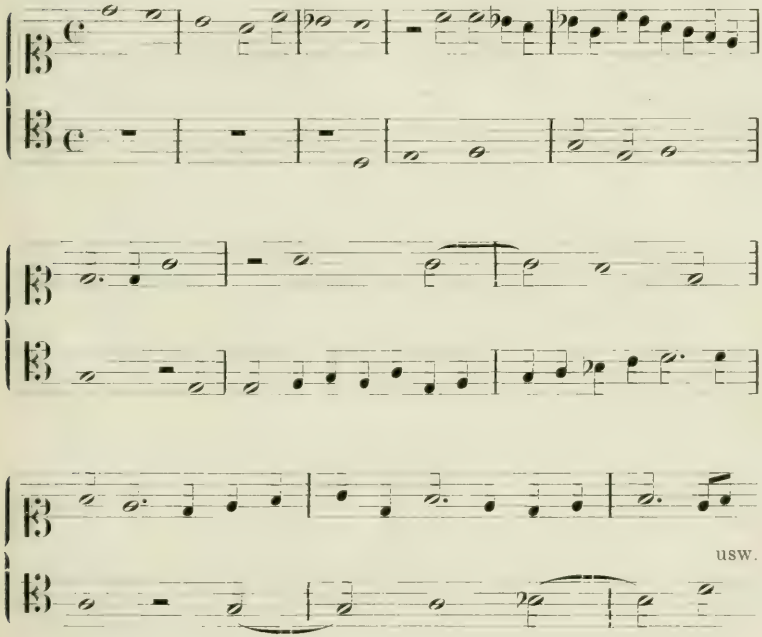
auf Vergrößerung
„ Verkleinerung
„ Gegenbewegung
„ Krebsgang.

Bei dem folgenden unendlichen Kanon in der Vergrößerung dient der ganze Kanon jeder Hälfte zum Kontrapunkt.

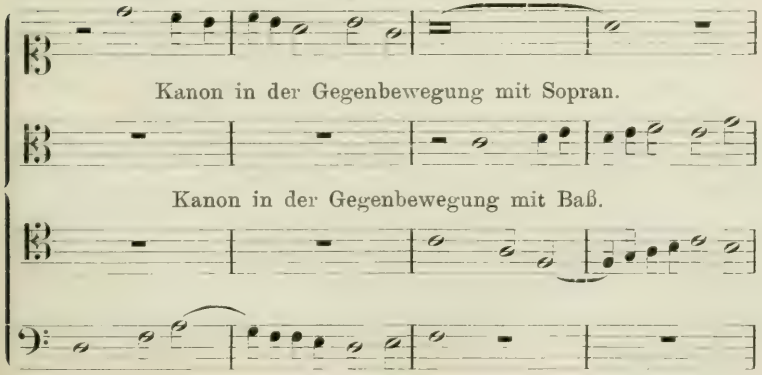


Hier bringt also die Oberstimme denselben Satz zweimal, während ihn die Unterstimme einmal bringt.

Kanon in der Gegenbewegung von Palestrina.

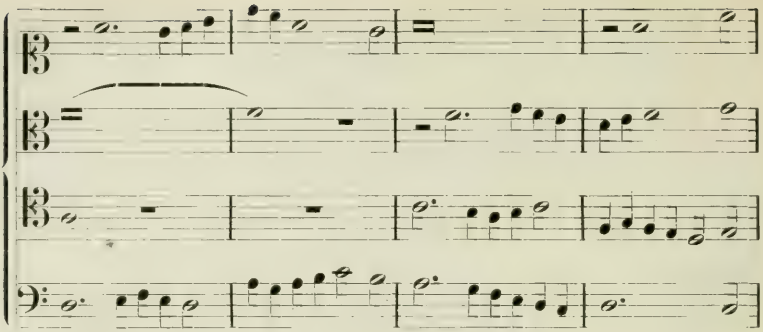



Doppelkanon in der Gegenbewegung von Palestrina.



Kanon in der Gegenbewegung mit Sopran.

Kanon in der Gegenbewegung mit Baß.



Die kanonische Fuge ist eine Vereinigung der Form des Kanons und der Fuge, eigentlich ein Kanon in Form einer Fuge, im zweistimmigen Satz ein Kanon in der Quarte oder Quinte, im dreistimmigen Satz ein Kanon in der Quarte (oder Quinte) und Oktave, im vierstimmigen ein Kanon in der Quarte (Quinte) Oktave und Quarte (Quinte).

## § 61.

### Die Engführung in der Fuge.

Die wichtigste Anwendung der kanonischen Kunst geschieht in der Fuge, bei der sogenannten Engführung des Themas. Wird nämlich ein Thema so abgefaßt, daß es, nach Art des Kanons, sich teilweise selbst zum Kontrapunkte dienen kann, so gestattet es eine, auch ästhetisch sehr wirksame, gedrängte Form der Nachahmung, die sich in kontrapunktischen Arbeiten aller Zeiten sehr häufig findet. Die Nachahmung tritt nämlich hier ein, ehe das Thema vollendet ist. Dadurch wird die Durchführung des Themas durch alle Stimmen bedeutend abgekürzt. Aus diesem Grunde wiederholt man die Engführung gern sofort ein oder zweimal, und rechnet diese Wiederholungen mit der ersten Engführung auf eine Durchführung der Fuge.

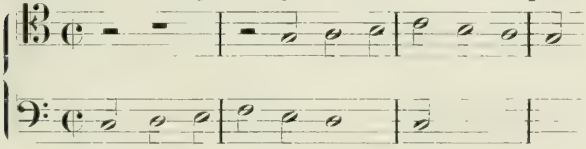
Je nach den Umständen genügt zur Herstellung der Engführung der einfache Kontrapunkt, oder ist der doppelte oder mehrfache vonnöten. Aus jedem einigermaßen gelungenen Kanon mit kurzer Proposta kann man ein Fugenthema ziehen, welches sich zu Engführungen eignet.

Selbstverständlich ist die Engführung in der Fuge, welche nicht nur die reichste, sondern auch die freieste kontrapunktische Form ist, nicht an die strenge Kanonik gebunden; es gelten bei ihr vorzugsweise die § 26 und 58 besprochenen Freiheiten der Nachahmung und des Kanons, sofern sie die deutlichste Erkennbarkeit der Engführung nicht beeinträchtigen.

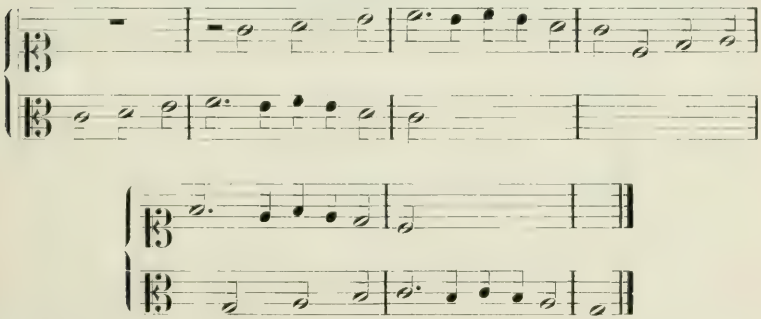
Mit Hilfe dieser Freiheiten lassen sich sehr häufig auch Themata, die nicht ursprünglich darauf angelegt sind, zu Engführungen verarbeiten.

### Zweistimmig.

Fugenthema in Engführung im einfachen Kontrapunkt.

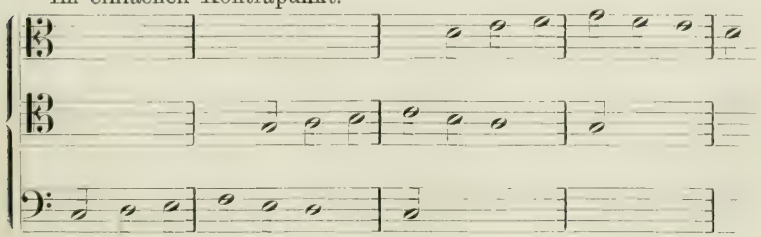


Desgleichen in zweimaliger Engführung im doppelten Kontrapunkt.

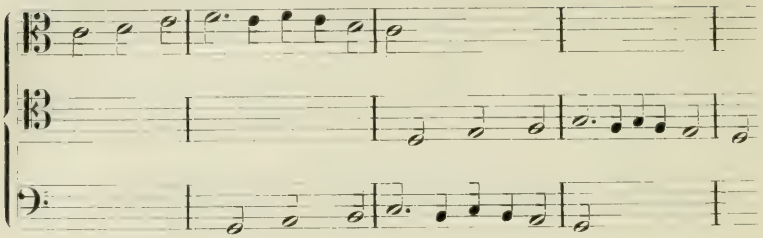


### Dreistimmig.

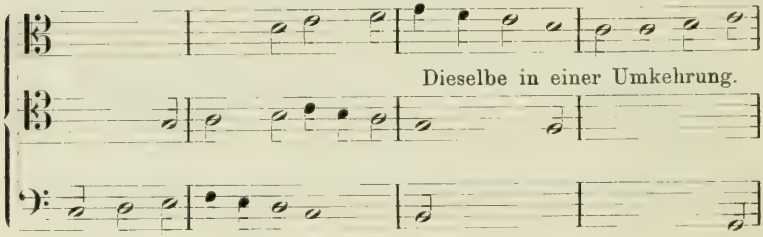
Im einfachen Kontrapunkt.



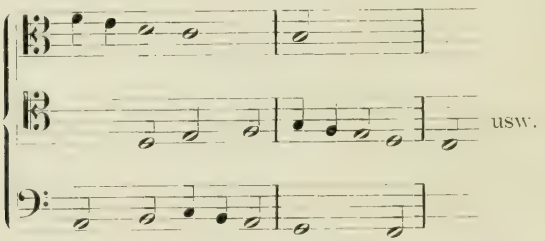
Mit Gebrauch des doppelten Kontrapunkts.



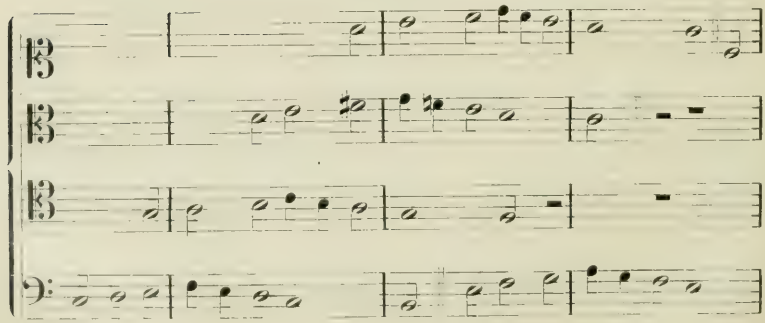
Im dreifachen Kontrapunkt.

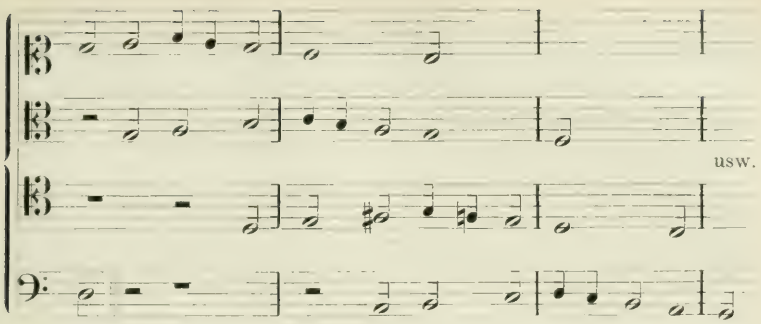


Dieselbe in einer Umkehrung.




Vierstimmig.






## Fünfzigste Aufgabe.

**Bilde Fugenthemata in Engführungen zwei- bis vierstimmig.**

## Einundfünfzigste Aufgabe.

**Eine vierstimmige Fuge, welche in der letzten, oder beiden letzten Durchführungen Engführungen enthält.**

Eine geeignete, aber ihrer Natur nach freiwillige

## Zweiundfünfzigste Schlußaufgabe

welche das ganze Material der Lehre vom strengen Satz zur Anwendung bringt, besteht in der Abfassung einer aus mehreren selbständigen Teilen zusammengesetzten **Motette** für vier- oder fünfstimmigen, auch abwechselnd vier- und fünfstimmigen, oder auch abwechselnd zwei- bis fünfstimmigen Chor. Dieselbe bestehe aus folgenden Teilen:

1) Choral in Kirchentonart, im einfachen vierstimmigen (strengen) Satz, mit Beobachtung der Fermaten in allen Stimmen. Vorherrschend I. Gattung des Kontrapunkts.

2) Ein größerer vier- oder fünfstimmiger aus aufeinanderfolgenden, geschickt ineinandergefügten verschiedenen Imitationen bestehender Satz, wie wir sie II, B (S. 107) zu einem Cantus firmus gebildet haben, hier aber ohne Cantus firmus.

3) Ein zwei- oder dreistimmiger Kanon oder ein vierstimmiger Doppelkanon.

4) Der erste Choral noch einmal vier- oder fünfstimmig mit lebhafterer Stimmführung, vorherrschend gemischte Gattung des Kontrapunkts.

5) Derselbe Choral mit Imitation.

6) Psalmodierende Einleitung, vierstimmige einfache oder Doppel-Fuge. Auch einfache Fuge mit beibehaltenem Gegensatz.

Diese Aufgabe, die zu einem passend gewählten Text, aber auch ohne Text ausgeführt werden kann, gestattet, besonders im kanonischen Teil, den Gebrauch aller Freiheiten, die hier im Verlauf angegeben oder an den angeführten Meisterwerken im strengen Satz beobachtet worden sind, beobachteten Freiheiten — insbesondere hinsichtlich der Tonwiederholung, der Pausen, der Ab- und Einführung und Kreuzung der Stimmen — und eignet sich zu einer akademischen Preis- und Prüfungsaufgabe.

Der Umfang der Schlüssel soll jedoch nicht überschritten werden, und der Schüler sich nur der C- und des F-Schlüssels bedienen. Dem Übelstand, daß die Stimmen dadurch etwas tief zu liegen kommen, ist, bei etwaiger Aufführung, durch Transposition um eine kleine Terz aufwärts abzuhelfen. Eine erschöpfende Darstellung des Gebrauches der Chorstimmen ist Sache der Lehre vom freien Satz, deren Studium dem Schüler jetzt zunächst bevorsteht.

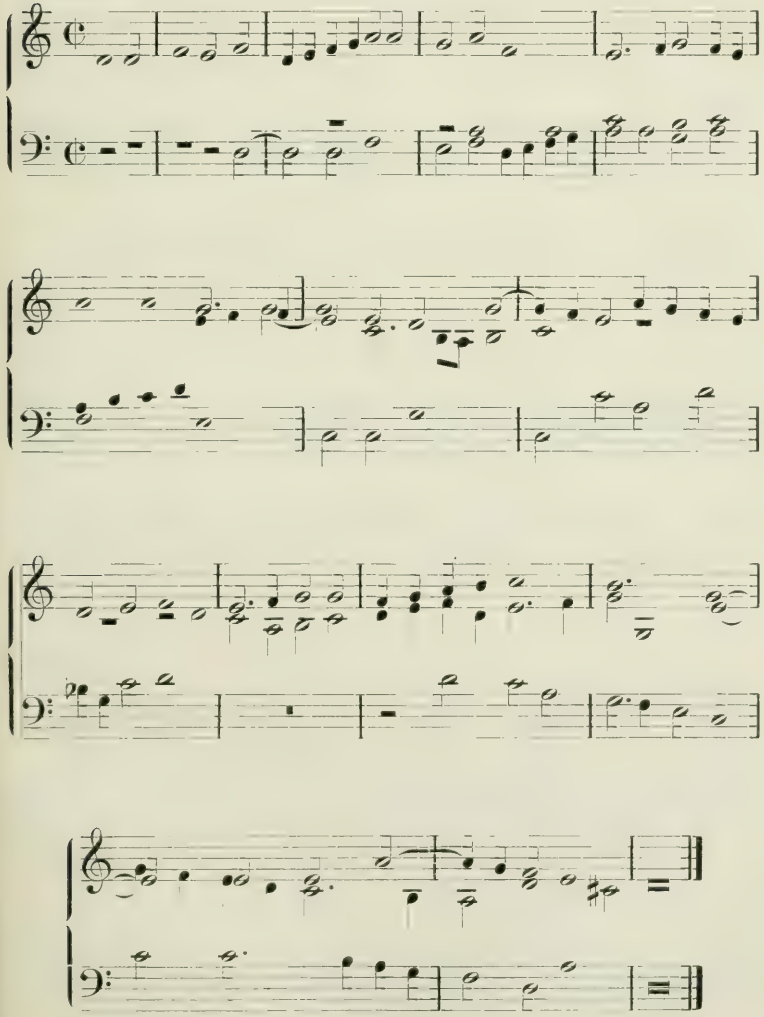
## § 62.

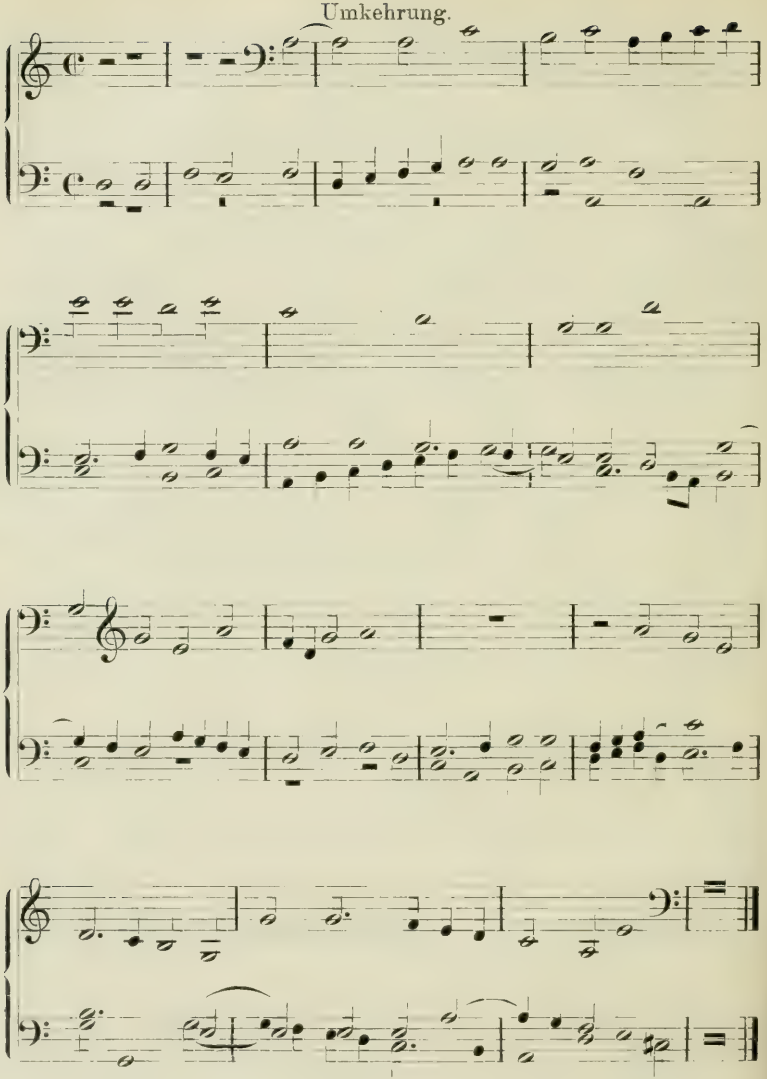
### Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Kontrapunkten.

Im Verlauf des letzten Abschnitts hat sich gezeigt, daß die Anwendung des einen oder anderen umkehrungsfähigen Kontrapunkts von der besonderen Beschaffenheit der vorliegenden Aufgabe abhängt, daß aber auch die Behandlung desselben Kontrapunkts Modifikationen unterworfen ist, welche sich aus den besonderen Bedingungen der Aufgabe ergeben. (Vgl. § 57.) Eine rein praktische Anleitung zum Gebrauch der Umkehrungsformen könnte sich daher darauf beschränken, genau bestimmte, spezielle Aufgaben zu stellen, deren Lösung zu der Geschicklichkeit verhilft, vorkommende ähnliche Aufgaben richtig aufzufassen und auszuführen. Derart sind z. B. die

Aufgaben, welche Zarlino stellt: 1) ein dreistimmiger Satz, dessen Oberstimme in der tieferen Oktave zur Mittelstimme wird, während die Unterstimme in der Ober-Quinte (Duodezime) Oberstimme, und die Mittelstimme in der tieferen Oktave, Unterstimme wird. Es sind hier also zwei verschiedene doppelte Kontrapunkte verbunden:

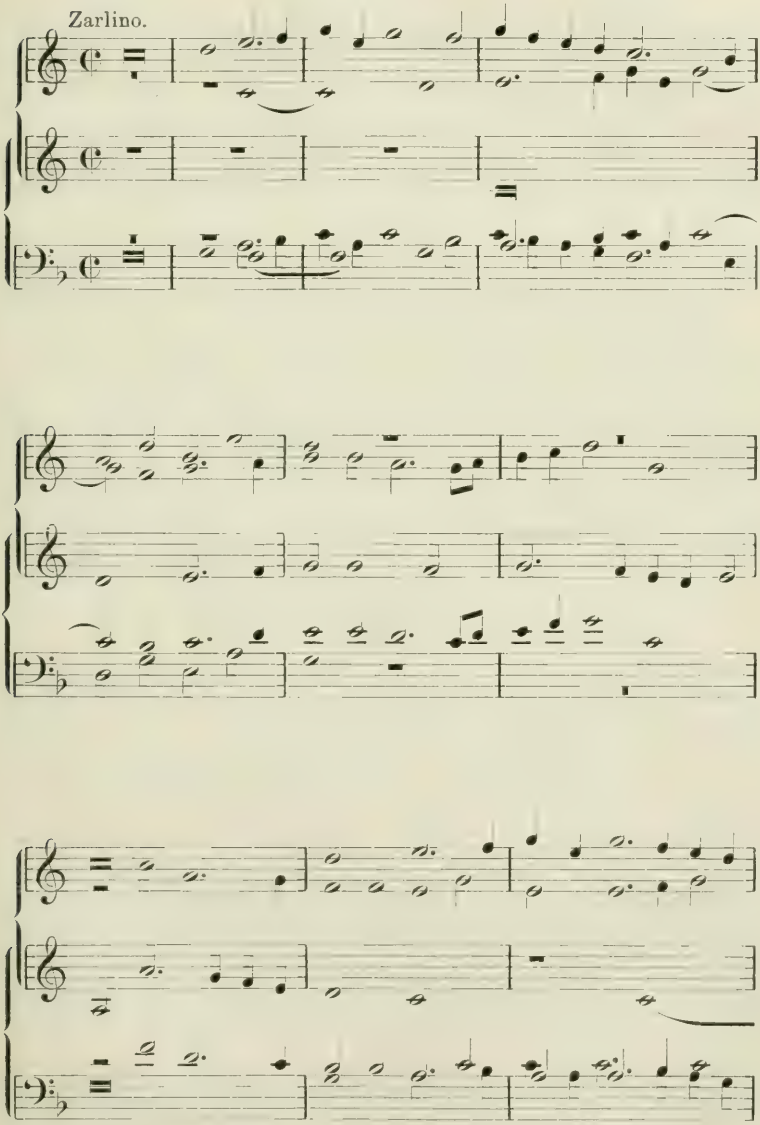
Zarlino.

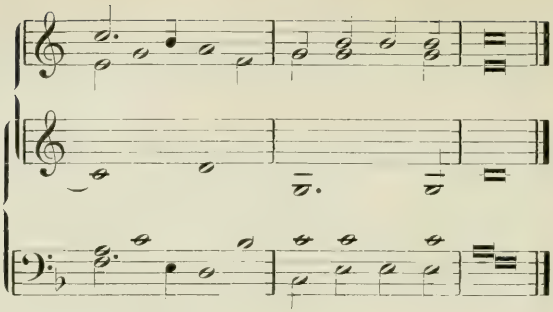




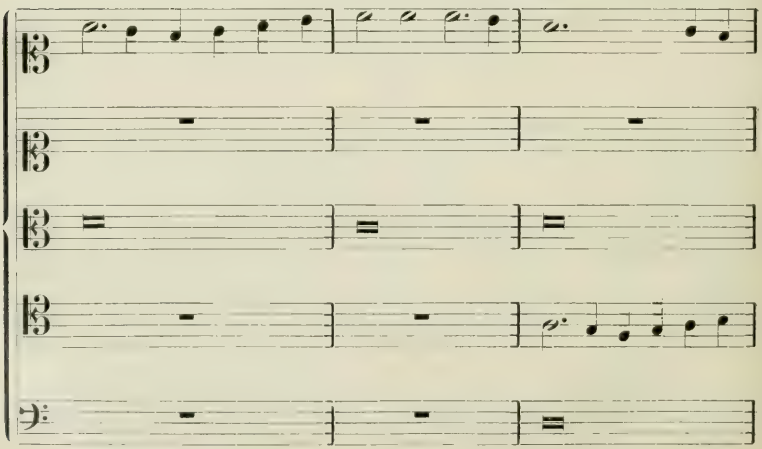

2) Ein dreistimmiger Satz, dessen Baß zur Oberstimme wird, während die anderen Stimmen um Duodezime und Quinte umgekehrt werden, dabei auch ihr eigenes gegenseitiges Verhältnis in der Oktave

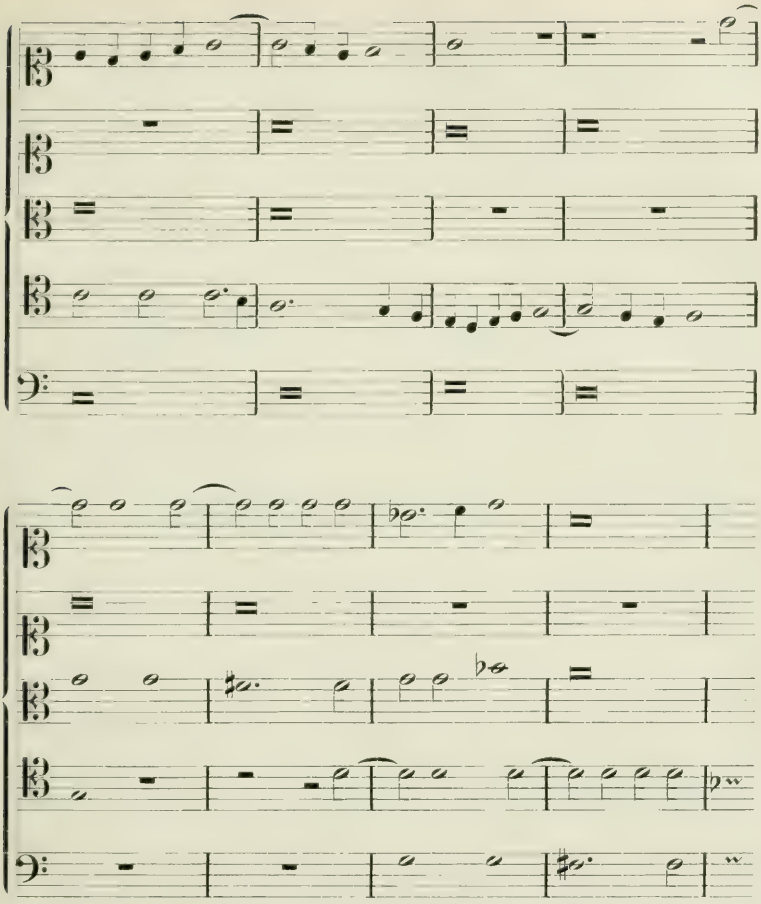
umkehrend. Konsequenterweise wird hier bei der Umkehrung die Tonart verändert:





In jedem besonderen Fall hat man vorzüglich auf die Vorteile und Erleichterungen, welche die Aufgabe mit sich bringt, sein Augenmerk zu richten. Es ist ein durchgängiger Vorzug der Meister, daß sie sich jede schwere Aufgabe, ehe sie daran gehen, möglichst leicht machen, indem sie alle sich bietenden Vorteile weislich benutzen. Freilich gehört dazu auch das vielgeübte Auge des Meisters. In dem folgenden fünfstimmigen Satz von Palestrina verbindet sich ein dreistimmiger, durch Pausen sehr erleichterter Kanon in Oktave und Quinte mit einem zweistimmigen Kanon in der Oktave.



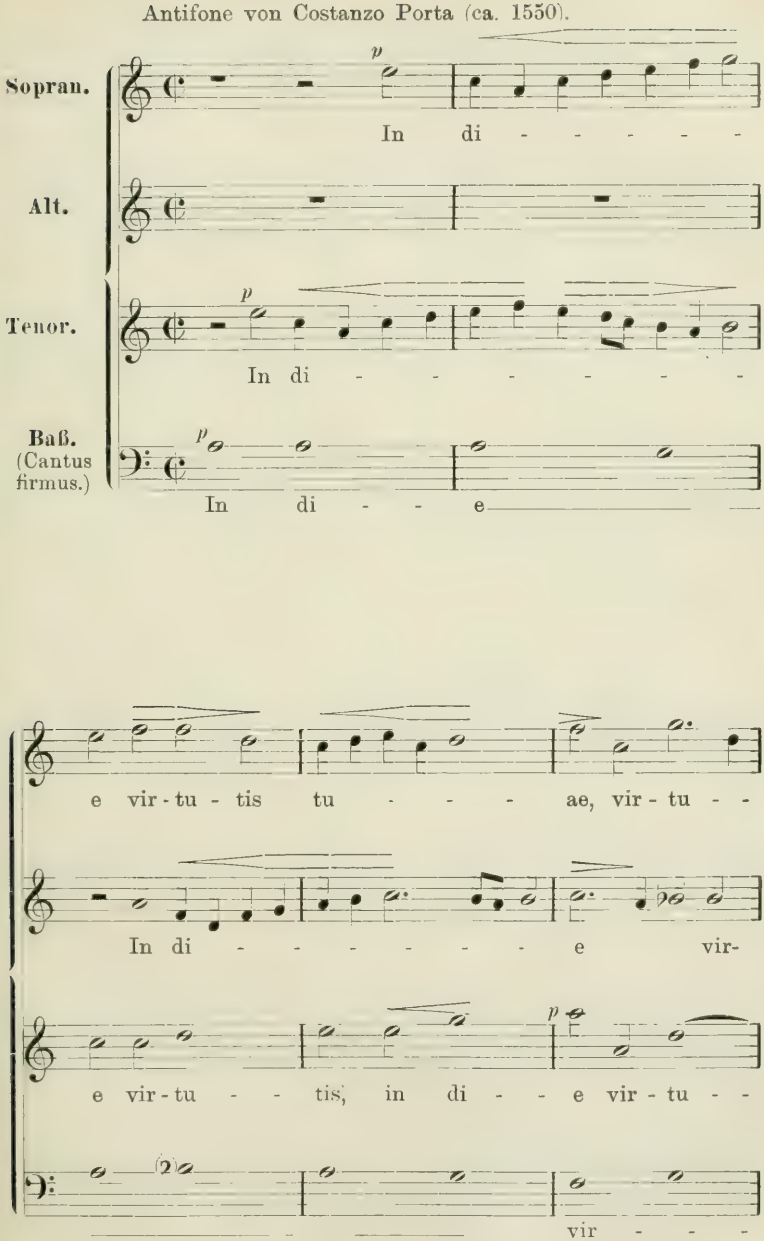


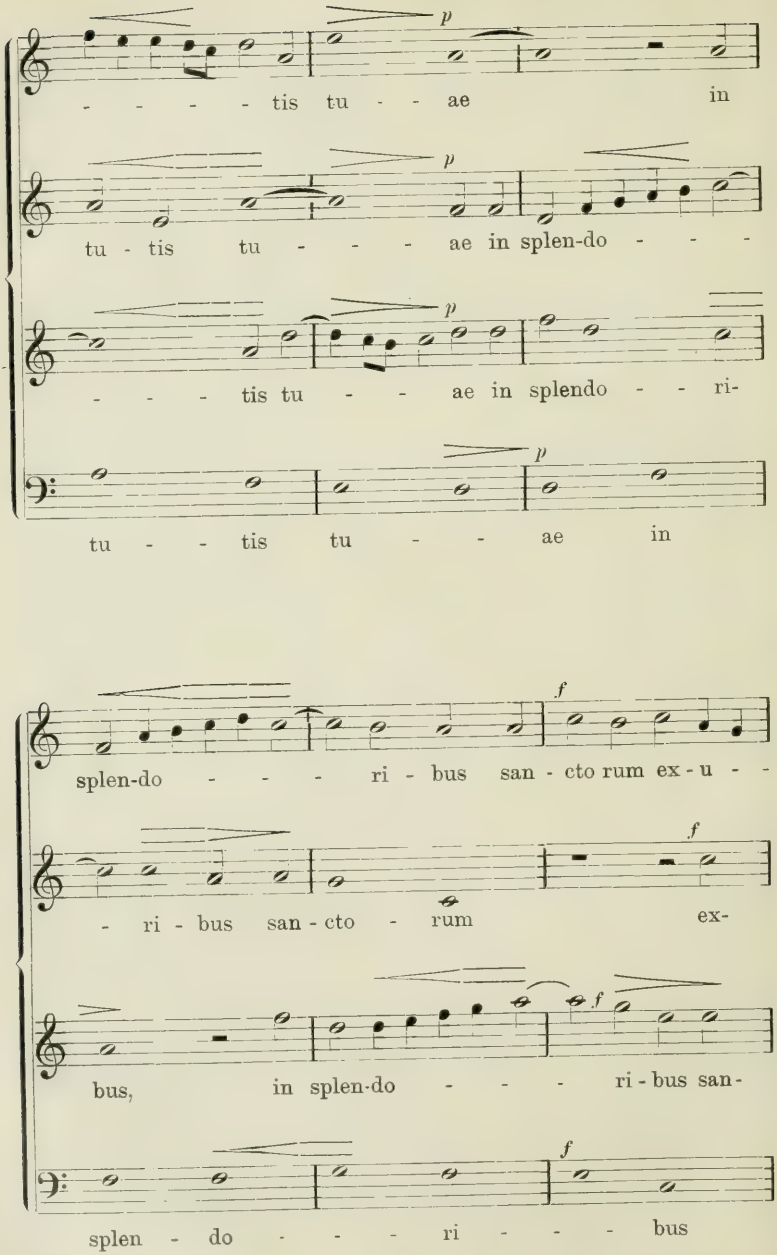
Hier ahmt der Baß den Alt in der Oktave, der zweite Sopran den Alt in der Quinte nach, der dreistimmige Satz beschränkt sich auf eine Note (Takt 5); währenddessen führen erster Sopran und Tenor einen Kanon in der Oktave aus, der gegen die breiten Töne des Cantus firmus anmutig absticht.

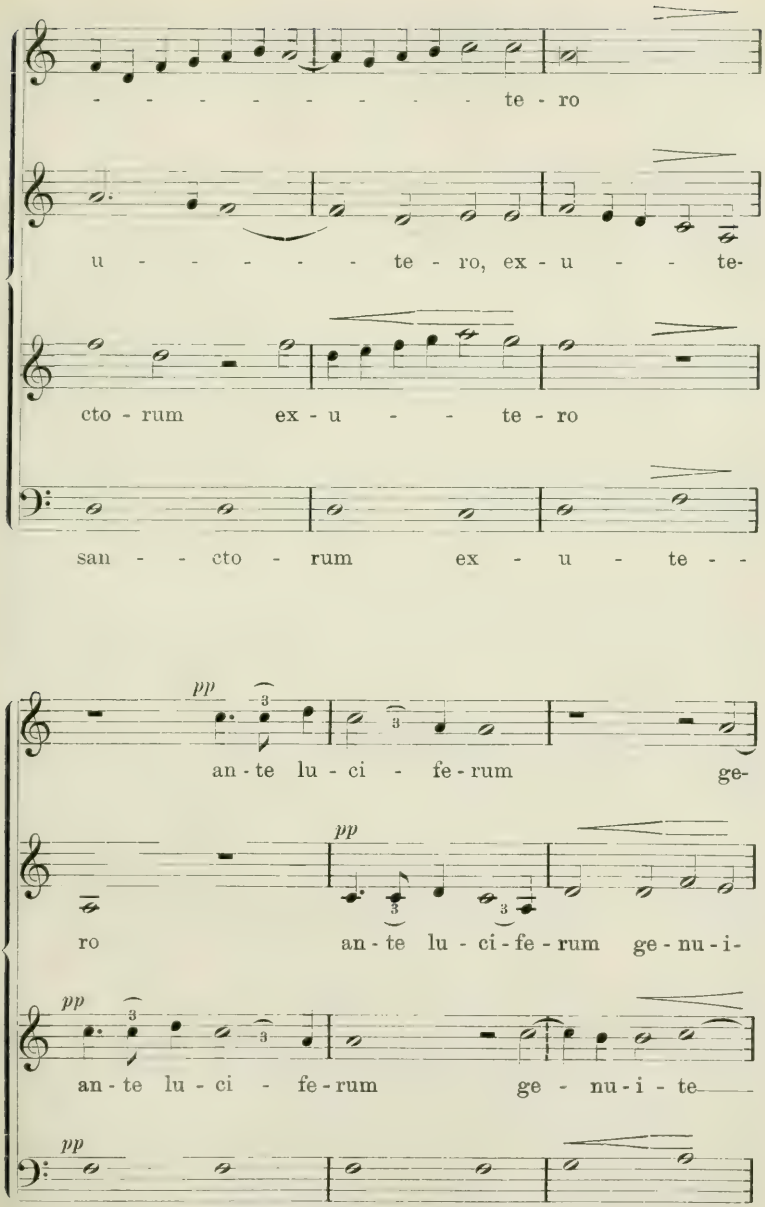
# Anhang des Herausgebers.

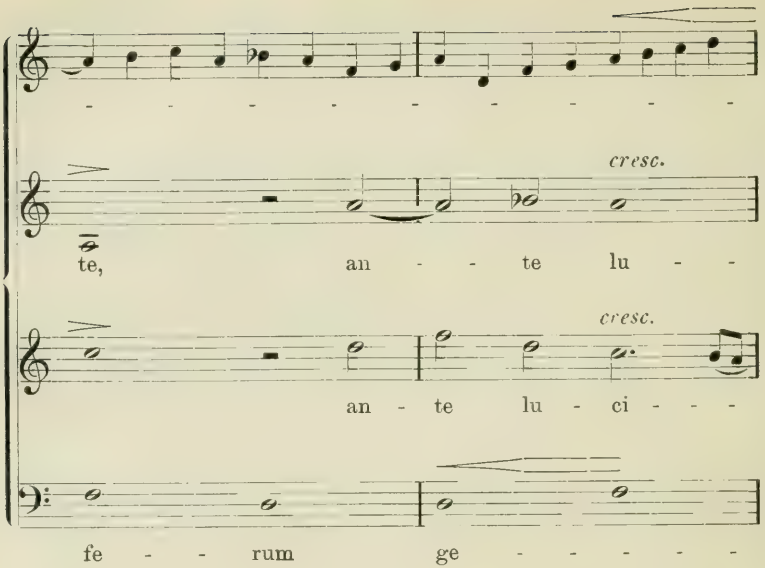
Die Kenntnis der alten Tonarten ist nicht durch einige Übungen im strengen Satz zu gewinnen, da diese viel zu eingeengt sind, um ein freies Entfalten der Eigentümlichkeiten jeder Tonart zu gestatten. Insbesondere das merkwürdige System der Modulation aus einer alten Tonart in die andere ist hier gar nicht berührt. Es ist gänzlich verschieden von unserer Modulationsweise, die ja nur auf Transposition der beiden Tongeschlechter Dur und Moll begründet ist. Eine Modulation von C dur nach G dur z. B. wäre Ionisch nach transponiertem Ionisch eine Quinte höher, während ein Übergang von Ionisch nach Mixolydisch sich mit der Terminologie unseres Harmoniesystems überhaupt nicht klar ausdrücken läßt. Der Gegenstand ist so umfangreich, daß hier nur kurz darauf gedeutet werden kann. Eine erschöpfende Behandlung erfordert ein Spezialstudium. Einige Auskunft über die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Kirchentöne findet man bequem zugänglich in Haberls: Magister choralis, Regensburg, Pustet, das jedem empfohlen sei, der sich mit der älteren Vokalmusik beschäftigen will. Die instruktivsten und besten kurzen Muster, die ich kenne, findet man in Padre Martinis allerdings schwer zugänglichem Werk: Saggio di Contrappunto, Bologna 1774. Wenigstens ein Beispiel daraus sei hier angeführt. Es wird besser als lange Erläuterungen den Charakter der Zusammenklänge in der dorischen Tonart aufweisen. Das Stück ist so notiert, wie es der Herausgeber für den Vortrag vom Chor eingerichtet hat. Man achte besonders auf die sehr schönen, charakteristischen Akkordfolgen der letzten vier Takte, Dmoll, Bdur, Fdur, Emoll, Dmoll hintereinander.

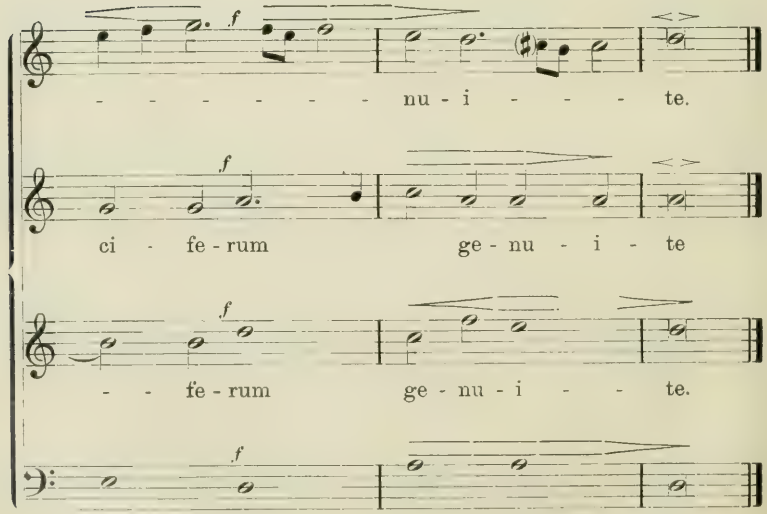
Antifone von Costanzo Porta (ca. 1550).




p
- - - - - tis tu - - ae in
p
tu - tis tu - - - - ae in splen-do - - - -
p
- - - - tis tu - - ae in splendo - - ri-
p
tu - - - tis tu - - - ae in
f
splen-do - - - - ri - bus san - cto rum ex - u - -
f
- ri - bus san - cto - rum ex-
f
bus, in splen-do - - - - ri - bus san-
f
splen - do - - - - ri - - - - bus

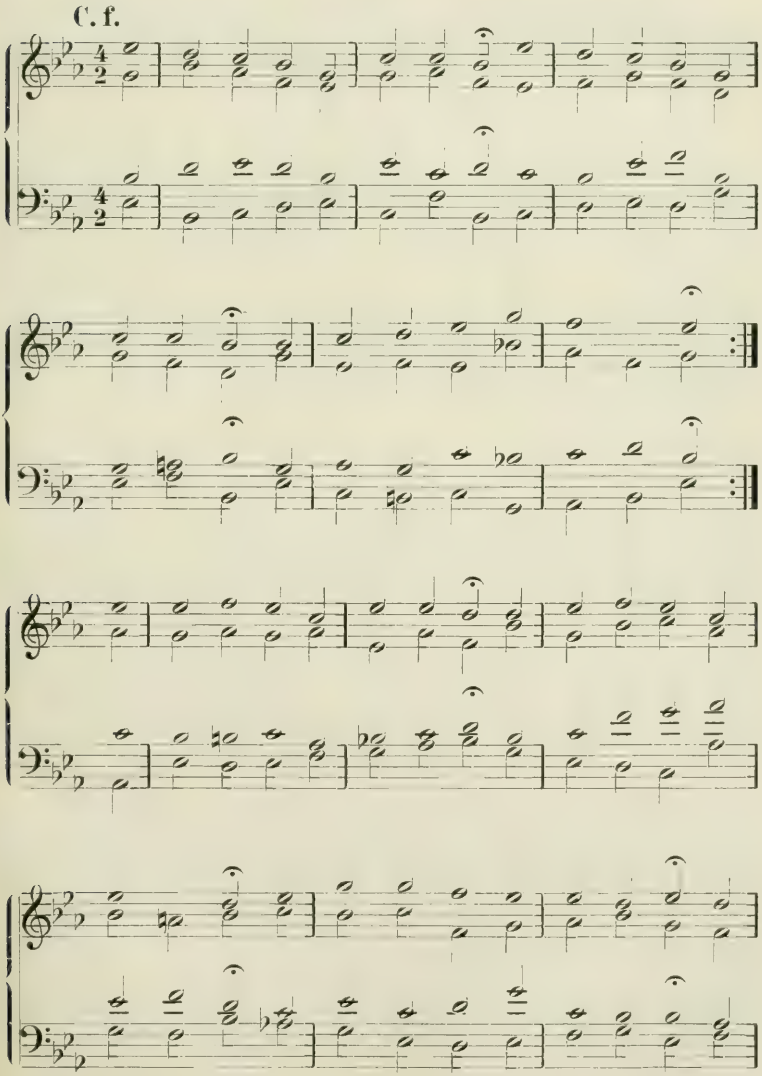

te - ro
u - - - - - te - ro, ex - u - - te-
cto - rum ex - u - - te - ro
san - - cto - rum ex - u - te - -
pp
an - te lu - ci - fe - rum ge-
pp
ro an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i-
pp
an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i - te
pp
ro an - - te lu - ci - - - -

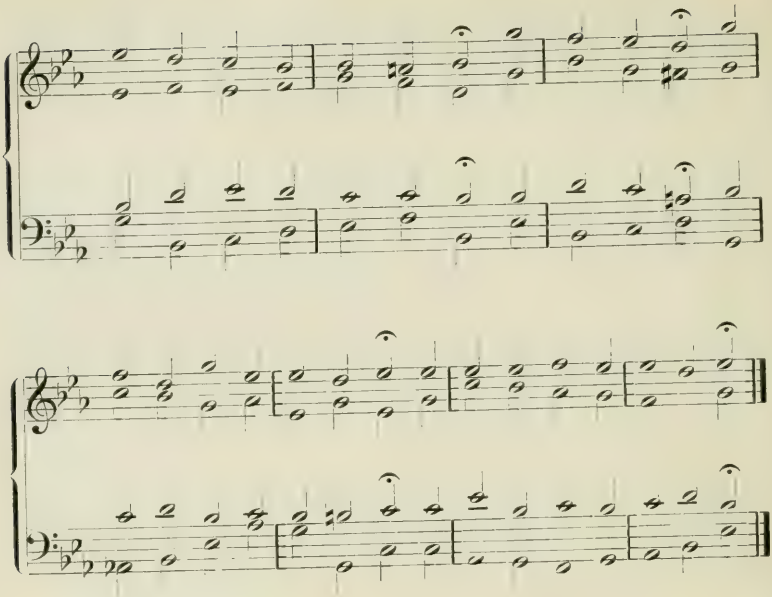

cresc.
te, an - te lu -
cresc.
an - te lu - ci - -
fe - - rum ge - - - - -


f
- - - - - - - nu - i - - - te.
f
ci - fe - rum ge - nu - i - te
f
- - fe - rum ge - nu - i - - te.
f
- - - - - - - nu - i - - te.

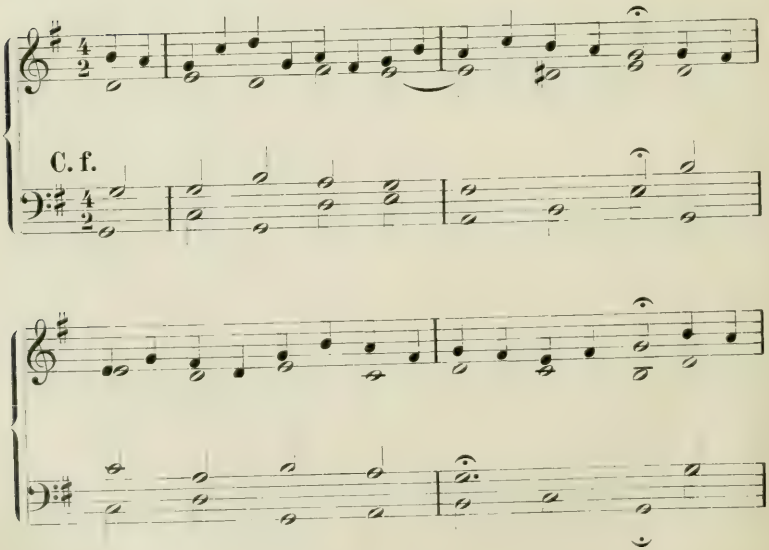
Die hier folgenden Choralbearbeitungen nach den verschiedenen Gattungen des strengen Satzes sind der Raumersparnis halber nur auf zwei Systeme gedruckt.

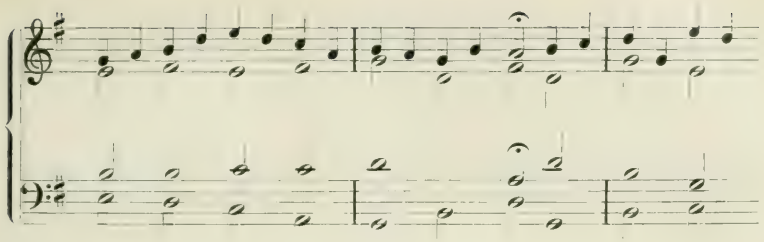
I.

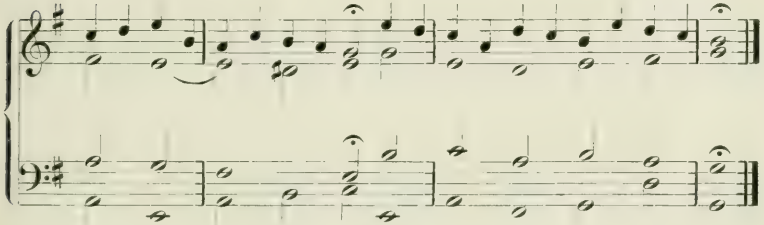




II.

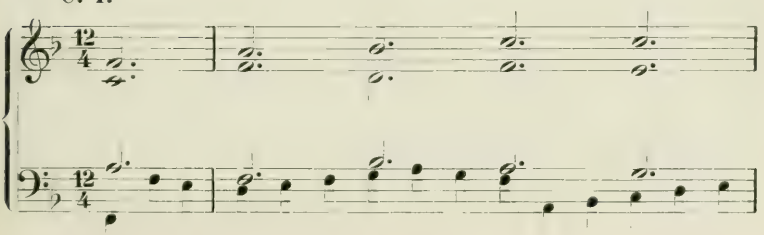


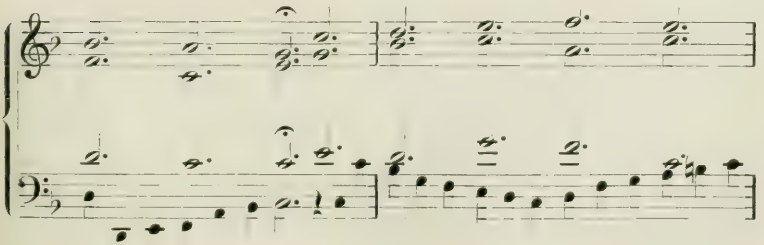


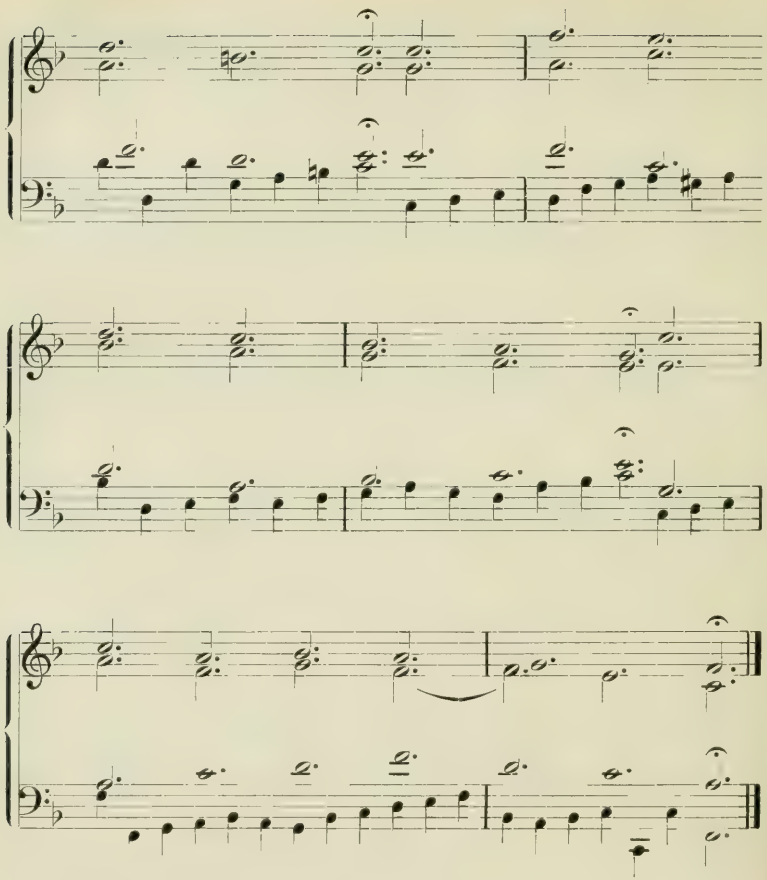


III.

C. f.

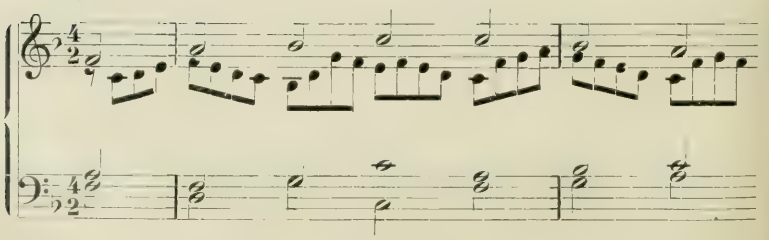


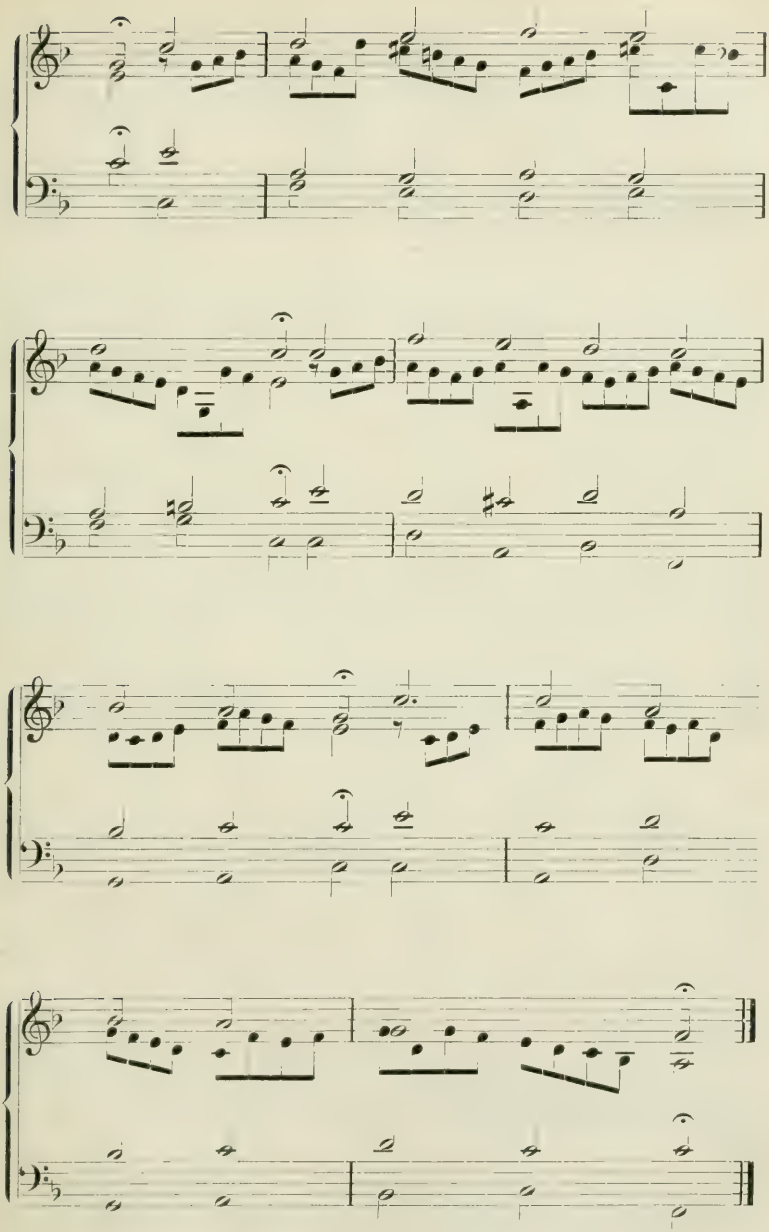




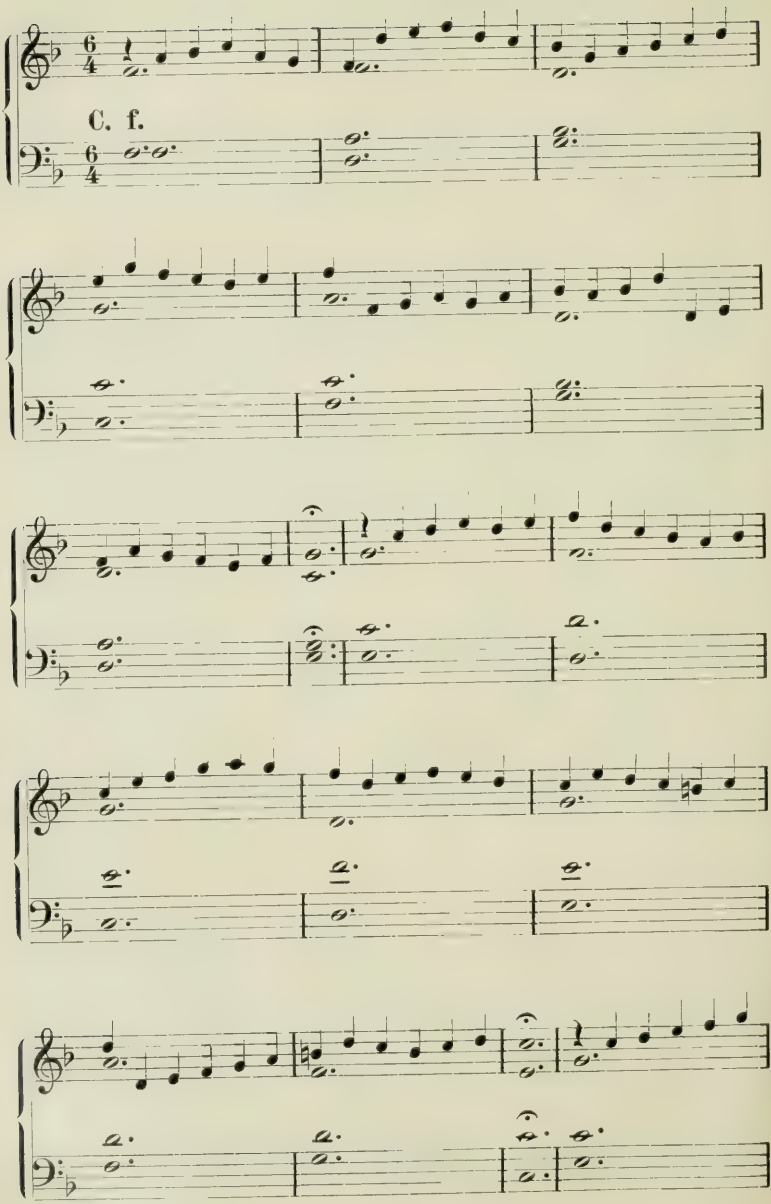
IV.

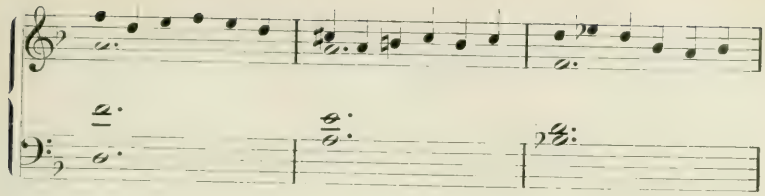
C. f.

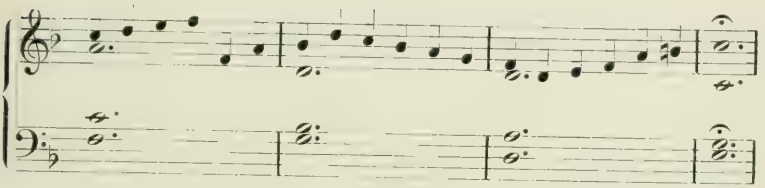


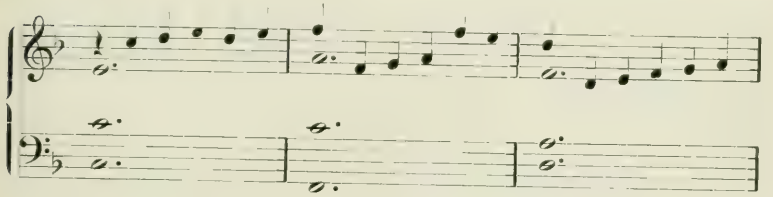


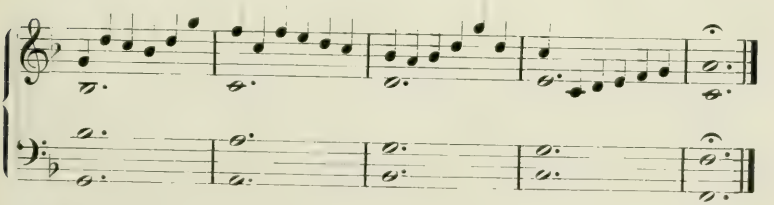
V.





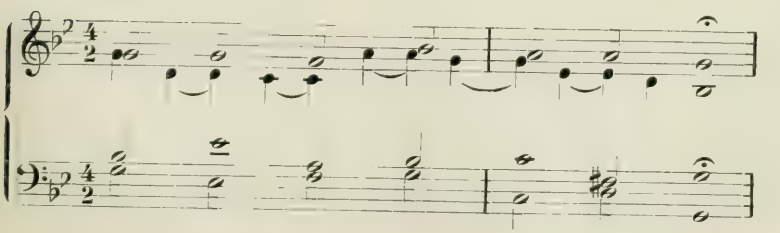


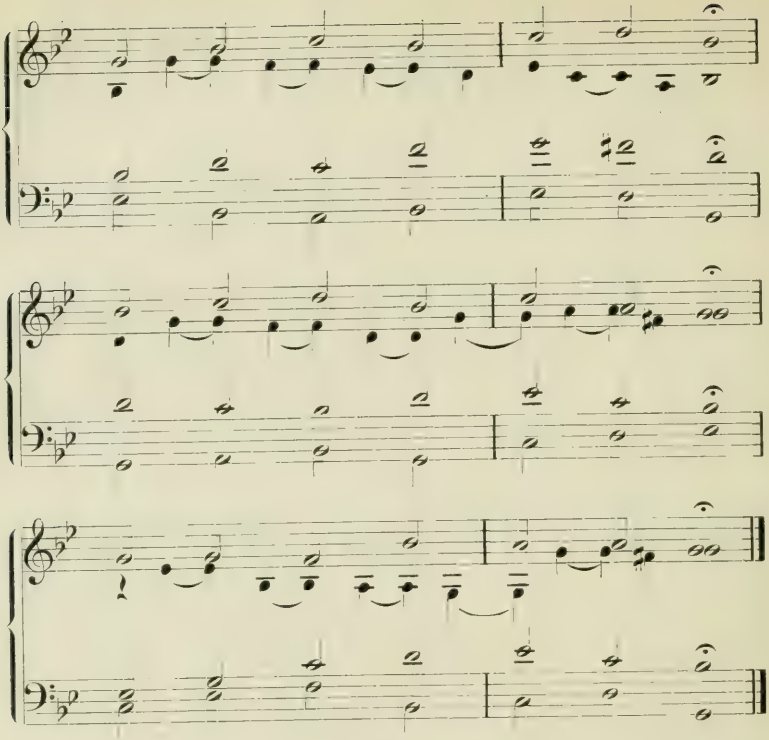




VI.

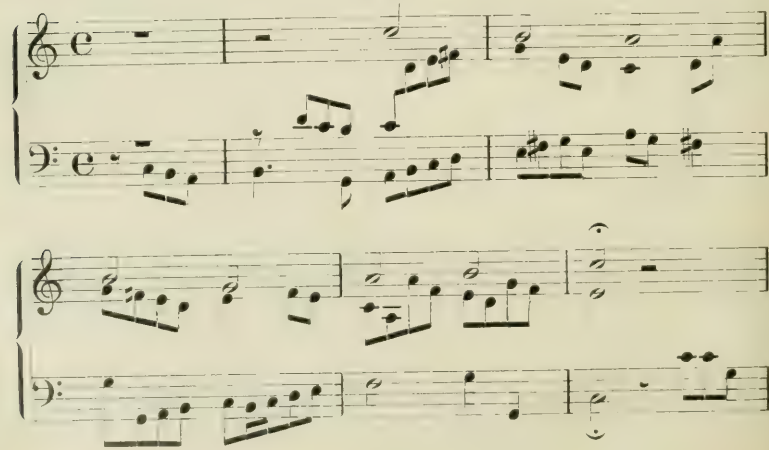
C. f.

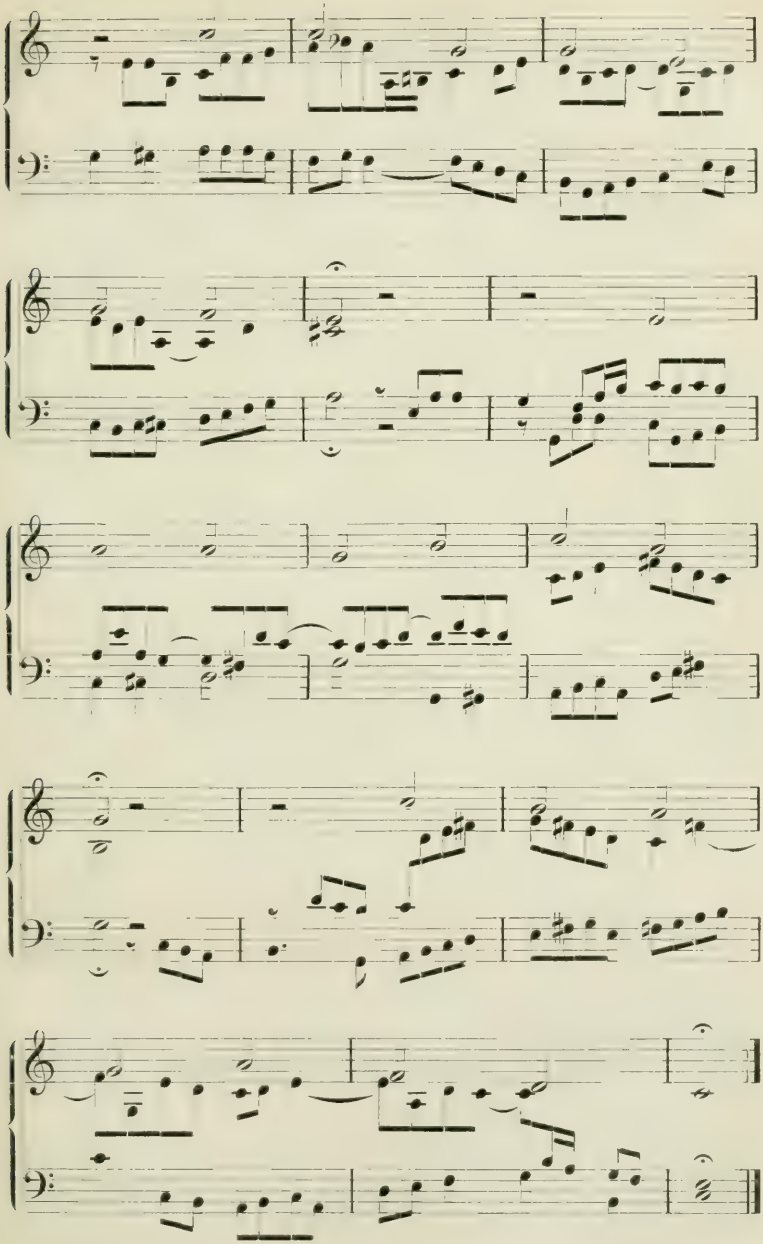




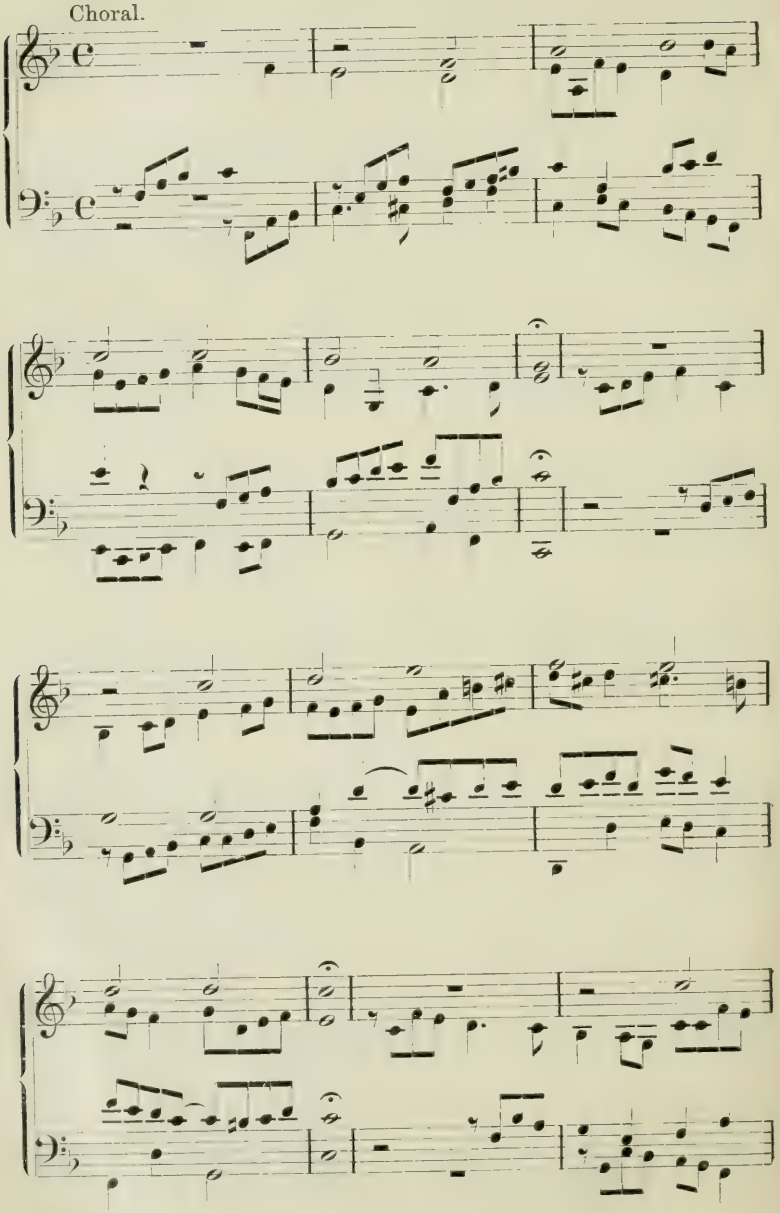
VII.

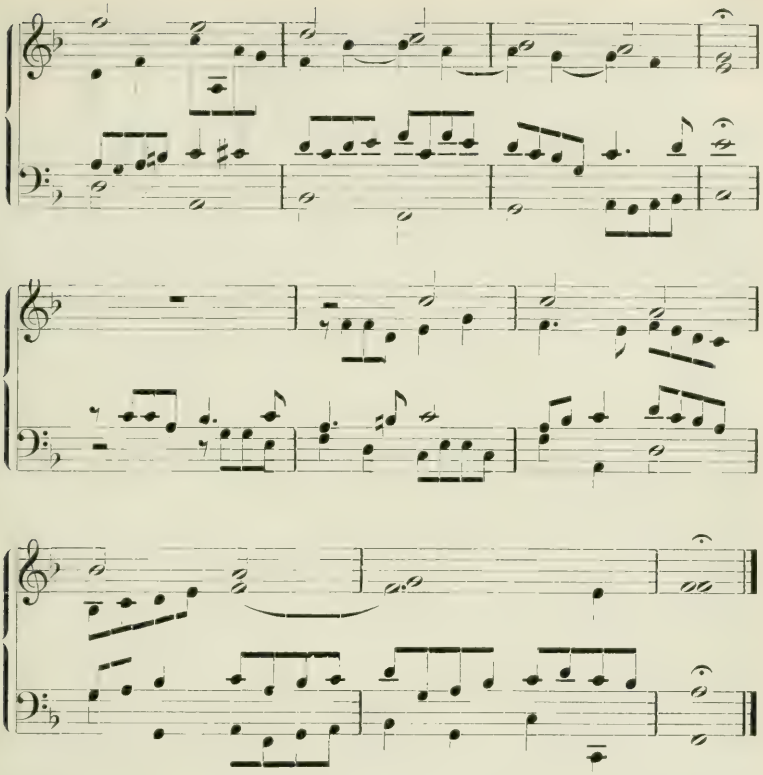
C. f.





VIII.



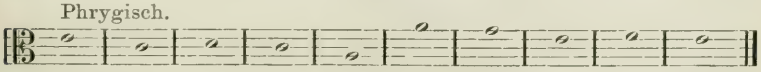


Zu S. XII. Cantus firmi für die Übungen im strengen Satz. In allen Stimmen zu behandeln, nach Bedarf transponiert.

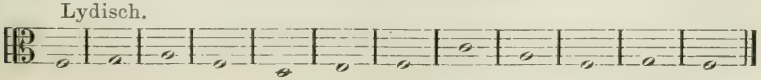
Ionisch.

Dorisch.

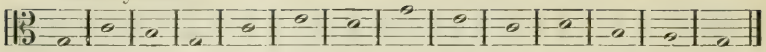
Phrygisch.



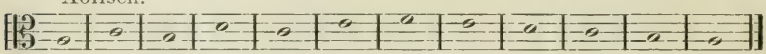
Lydisch.



Mixolydisch.



Äolisch.



Anmerkung zu S. 103. Vergrößerung, Verkleinerung und Gegenbewegung sind so wichtige und wirksame Mittel der Steigerung im kontrapunktischen Satz, daß hier noch eine Reihe berühmter Stellen aus der Literatur angeführt sei, um dem Schüler ihre Bedeutung noch klarer zu machen.

Beethoven: Variationen op. 35 in der Schlußfuge Gegenbewegung des Themas. Variationen op. 120, Fuge in der 32. Variation Vergrößerung.

Mendelssohn in den Fugen für Orgel und Klavier häufig Vergrößerung.

Berlioz liebt die Vergrößerung ganz besonders, z. B. Ouvertüre zu Benvenuto Cellini, Schluß. Romeo und Julia: Fest bei Capulet. Harold-Symphonie, Schluß der Serenade, des dritten Satzes, eine Stelle, die außerdem kontrapunktisch überaus interessant ist durch die Vereinigung zweier verschiedener Melodien zu einem thematisch bedeutungsvollen Rhythmus als eine Art dritten Themas, hierin ähnlich der berühmten Stelle aus Wagners Meistersinger-Vorspiel gegen den Schluß hin. Symphonie fantastique, Schlußsatz; bei der Durchführung des Dies irae Verkleinerung.

Wagner: Faust-Ouvertüre, Verkleinerung des Hauptmotivs S. 15 der Partitur, später mehrfach. Tannhäuser-Ouvertüre zweite Hälfte, Vergrößerung des Pilgermarsch-Themas. In den dramatischen Werken sehr häufig Vergrößerung, oft in verwickelten kontrapunktischen Kombinationen zugleich mit anderen Motiven.

Brahms: Vergrößerung sehr häufig, Variationen über ein Thema von Händel, op. 24. Schlußfuge; op. 29. Motetten; op. 55. Triumphlied; op. 74. Motetten; op. 80. Tragische Ouvertüre, in der zweiten Hälfte.

Auch die zahlreichen Orgelwerke von Max Reger bieten eine Fülle von ähnlichen kontrapunktischen Verwicklungen; am leichtesten zugänglich vielleicht in den Choralvorspielen. (D. H.)

Anmerkung zu S. 214. Einige Beispiele der Anwendung des Kanons in neueren Werken seien hier angeführt:

Beethoven: in den Variationen über ein Motiv aus der Eroica-Symphonia op. 35 Variation 7. A dur-Sonate op. 101. Trio des zweiten Satzes.

Brahms: Variationen op. 21, 5. Variation (canon in motu contrario); Motetten op. 29, auch op. 74; op. 30 geistl. Lied. 4 stimm. Doppelkanon;

op. 37. drei geistl. Chöre, darin u. a. ein vierstimm. Kanon: op. 113, Kanons für 2 und 3 stimm. Frauenchor.

Fr. Kiel: Kanons im Kammerstil, op. 1.

Es seien schließlich noch J. S. Bachs Goldberg-Variationen genannt, die eine Anzahl meisterhafter Kanons verschiedener Arten enthalten.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch der Basso ostinato erwähnt, der bei der Behandlung der Instrumental-Musik später eingehend zu erörtern sein wird. Basso ostinato nennt man eine immer wiederholte Tonfolge im Baß, über der die Oberstimmen frei in Variationen weitergeführt werden. mit andern Worten, kontrapunktische Variationen über einen immer gleichbleibenden Baß. Die Kunstformen der Chaconne und Passacaglia gehören hierher. Einige Beispiele aus der neueren Literatur sind: die Violinchaconne, die Orgelpassacaglia von Bach, das Crucifixus aus der H moll-Messe von Bach, Coda des ersten Satzes der 9. Symphonie von Beethoven, Berceuse von Chopin, Finale der Haydn-Variationen und der E moll-Symphonie von Brahms, erster Satz der Dante-Symphonie von Liszt und viele andere. (D. H.)

# Index.


A.

Abbrechender Kanon Seite 193.
Abgang der Stimme 112, 129.
Absingen des Textes s. Psalmodieren.
Abstand 72.
Äolisch 3, 8, 80, 89, 130, 142.
Allgemeinbewußtsein 79.
Alte Schule 13.
Alte Tonart 2, 76, 228.
Ambros 126.
Anfang 13, 50, 148.
Anapäst 76.
Anführung 83.
Antiphonien 107.
Antizipation 70, 74.
Antwort 83, 89, 95, 108, 115, 132.
Aufgehaltener Schluß 110.
Auflösung 35, 50, 72, 158.
Ausdehnung des Zwischensatzes in der Fuge 135.
Austerzen 164.
Authentisch 7.

B.

Bach 6, 14, 76, 95, 103, 137, 166, 180, 244.
Basso ostinato 245.
Baß 112.
Beethoven 81, 103, 243.
Berlioz 82, 244.
Bewegung 37.
Bindung 33, 37, 48, 64, 70, 149, 158.
Brahms 82, 244.

C.

Cantus firmus 10, 22, 107, 109, 112, 221, 245.
Chiavette 6.
Chiave 6.
Chopin 82.
Choral 107, 221. 233.
Choralabschnitte 108, 115.
Choralbearbeitung 233 ff.
Choralfiguration 107, 221.
Chorstimmen 65, 221.
Comes 128, 129, 136.
Commer 214.
C-Schlüssel 5.

D.

Dactylus 76.
Dehn 69.
Deklamation 3, 64.
Dezime 160, 163.
Dissonanz 11, 12, 18, 21, 33, 68, 147, 161.
Doppelfuge 166, 169, 171, 222.
Doppelkanon 208, 212, 222.
Doppelter Durchgang 73.
Doppelter Kontrapunkt 147, 192, 198, 200, 211.
Dorisch 3, 9, 90, 130, 228.
Dreifacher Kontrapunkt 152, 178, 179, 208.
Dreistimmig 39, 93, 115, 135, 169, 202.
Dreiteiliger Takt 36.
Duodezime 160, 164, 200,
Durchführung 128, 136.
Durchgang 18, 22, 73, 112, 149.
Durtonleiter 1, 66.
Dux 128, 129, 136.

E.

Einfacher Durchgang 73.
Einführung der Fugenthemata 178, 179.
Einklang 121, 148, 157.
Einstimmig 1.
Eintritt der Nachahmung 84, 167.
Engführung 129, 218.
Enge Intervalle 197.

F.

Falsche Fortschreitungen 20.
Falsche Oktaven 13, 20, 24, 68.
Falsche Quinten 13, 20, 24, 68.
Fortschicken der Stimme 111.
Franz 82.
Freie Nachahmung 86.
Freier Satz 59, 180, 222.

Freiheiten im strengen Satz 63, 103, 131, 158, 212, 219, 222.
F-Schlüssel 6.
Fünfstimmig 119, 221, 226.
Fuge 89, 95, 121, 165, 221.
Fux XII.

G.

Ganzschluß 4, 110.
Gattung des Kontrapunktes 11, 18, 22, 27, 32, 37, 64.
Gebrochene Akkorde 7, 28.
Gebundener Kontrapunkt 32, 48.
Gegenbewegung 15, 97, 108, 217.
Gegensatz 128, 165, 178.
Gemischter Kontrapunkt 37, 50, 84, 149, 221.
Gesellschaftskanon 193.
Gleiche Intervalle im Kanon 203.
Grade Bewegung 14, 26, 34, 67, 121

H.

Haberl 228.
Halbschluß 4, 110, 130.
Harmonielehre 7, 9, 16, 18, 44, 60, 61, 64, 68, 104, 185.
Harmonisch 172, 208.
Haydn 107, 193.
Hebung 3.
Hilfslinie 154, 157, 190.
Hypophrygisch 3.

I.

Imitation 83, 97, 127, 155, 221.
Intervall der Nachahmung 84, 85, 108.
Intervallgetreu 128.
Instrumental-Musik, klassische 127.
Ionisch 3, 7, 80, 89, 130.
Josquin de Près 126.
Jüdische Synagogalmelodien 107.

K.

Kanon 160, 193, 222.
Katholische Musik 2, 107.
Kiel 244.
Kirchenschluß 80.
Kirchentonart 2.
Klangbeobachtungen 65, 74.
Konsonanz 11, 12, 18, 21, 33, 147, 148, 161.
Kontrapunkt 10, 128.
Krebsgang 105, 216.
Kreuzung der Stimmen 65, 121, 149, 153, 222.
Künstelei 105.
Künstlich 158, 216.

L.

Lassus, Orlandus, Roland de Lattre, Orlando di Lasso 66, 67, 68, 70, 72, 214.
Leitton 53.
Ligatur 32.
Lotti 20.
Lücken des Satzes 113.
Lydisch 3, 80, 81, 82.

M.

Madrigal 65.
Maldeghem 214.
Martini, Podre XII, 228.
Mediante 130.
Mehrchöriger Kanon 215.
Mehrfacher Kontrapunkt 147, 198.
Mehrstimmiger Kanon 215.
Melismatische Figur 64.
Mendelssohn 79, 243.
Metrik 3.
Meyerbeer 78.
Mixolydisch 3, 7, 91, 130, 142.
Motette 221.
Mozart 77, 103, 107, 126, 164, 166, 193, 210.

N.

Nachahmung s. Imitation.
None 48, 70, 160, 161, 197.

O.

Oktave 147, 148, 155.
— nach innen 75.
Oktavgattung 1, 98, 131.
Orgelpunkt 71, 112.

P.

Palestrina 66—72, 120, 209, 210, 214, 217.
Paolucci XII, 228.
Parallelbewegung 14.
Periodisierung 4.
Phrygisch 3, 7, 89, 130, 131.
Plagal, plagalisch 7, 92.
Porta Costanzo 229.
Prime 148.
Proposta 83.
Proske 214.
Psalmodieren 64.

**Q.**

Quadrupelfuge 185.
Quartdezime 160.
Quartenzirkel 1.
Quartsextakkord 39, 71, 72, 112.
Querstand 67.
Quintenzirkel 1.

**R.**

Rameau 16, 72.
Reale Nachahmung 128, 171.
Reger 122, 244.
Reine Intervalle 2, 86.
Reperkussion 128, 129, 136, 142.
Risposta 83.
Rhythmik 84, 167, 179.
Rückgängig s. Krebsgängig.
Rückgängige Bewegung des Durchganges 42.
Rubinstein 80.

**S.**

Sangbarkeit 7.
Schluß 13, 148.
Schlußakkord 40, 111, 157. 126, 127, 131, 136.
Schreyer 14.
Sechsvierteltakt 69.
Sekunde gleichzeitig als Quarte oder None dissonierend 48. 70.
Senfl 126.
Senkung 3.
Sextakkord 67.
Soggetto 84, 127.
Sonate 127.
Sprünge 4, 7, 21.
Stammstufe 15.
Stimmgattung 137, 193.
Stimmordnung 108, 129, 137, 202, 204, 208.
Strenge Gegenbewegung 97.
Strenge Imitation 86.
Stufenweise Fortschreitung 7, 14, 33.
Stumpf 11.
Subjekt 84, 127.
Subtilitäten 74.
Sweelinick XII.
Synkope 32.
System der Kirchentonarten 2.

**T.**

Takt 4, 26, 27, 128.
Takteinteilung 35.
Tanz 4.
Teilkadenz 138.
Terzdezime 160, 163.
Tetrachord 92.
Textsilbe 64.
Thema 83, 86, 90, 115, 128, 167.
Tonale Nachahmung 88, 89, 93, 128, 138, 142.
Tonwiederholung 5, 64, 222.
Transponiert 92, 130, 154, kleine Terz aufwärts 222.
Tripelfuge 178.
Tritonus 4, 15, 33, 66, 75.
Trugschluß 111.

**U.**

Übermäßige Quarte 74, 80.
Umkehrung 147, 152, 178.
Umkehrungsfähig 147, 152, 178, 222.
Umkehrung der Dreiklänge 39.
Umkehrungsschema 161.
Undezime 160, 202.
Unendlicher Kanon 193, 197, 216.
Unvollkommene Kadenz 54.
Unvollkommene Konsonanz 12.

**V.**

Veränderung in der Imitation 103—105.
Vergrößerung 99, 102, 216.
Verkleinerung 100, 102, 108, 216.
Vermeiden der Kadenzen 109.
Verminderte und übermäßige Intervalle 4.
Versetzung 131.
Vierfacher Kontrapunkt 158, 185, 211.
Volkslied modernisiert 78.
Vollkommene Konsonanz 13, 14, 67.
Vorbereitung des Vorhalts 33, 35.
Vordersatz 83.
Vorhalt 32, 35, 69.

**W.**

Wagner 14, 79, 244.
Weber 81.
Wechselnote 18, 27, 68, 69, 112, 158.
Weite Intervalle 197.
Widerschlag 128.
Wiederholung 83.

**Z.**

Zarlino XII, 75, 223, 225.
Zwischensatz 92, 97, 129, 133, 135, 138.


Druck von C. G. Röder, Leipzig

Arthur R. Plettner.

# Contrapunct und Fuge

im

# freien (modernen) Tonsatz

einschliesslich

## Chorcomposition

in

## dreiunddreissig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

**Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,**

den

**Privat- und Selbst-Unterricht**

systematisch-methodisch dargestellt

von

**Ludwig Bussler.**

---

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.

# Vorwort.

Da die Nachahmung mit aesthetischer Nothwendigkeit alle Bedingungen des contrapunktischen Stiles im kleinsten Rahmen vereinigt, so hat die Lehre vom Contrapunkt im freien Satz mit ihr zu beginnen.

Die Durcharbeitung der Gattungen des Contrapunktes hat dagegen im freien Satz keine Bedeutung, da ihr durch den zweiten Abschnitt der Harmonielehre (harmoniefreie Töne) und den strengen Satz vollkommen Genüge geschehen ist, ihre abermalige Einführung also nur zeitraubende Wiederholung wäre. Ueberhaupt sind die Vorübungen jetzt geschlossen, und beginnt die Bethätigung an der Sache selbst.

Wie die Nachahmung den Kern und Keim aller contrapunktischen Formen, so bildet die Fuge das Ziel und den Sammelpunkt derselben. Durch ihre Mannigfaltigkeit und Dehnbarkeit sich zum contrapunktischen Stil verhaltend, wie die Sonatenform zum Stil der classischen Instrumentalmusik, ist sie geeignet und bestimmt, alle polyphonen Gestaltungen in sich aufzunehmen.

Deshalb bildet die Fuge in ihrer, aus dem modernen Tonsystem erwachsenen, Formvollendung den Schluss der Lehre vom Contrapunkt. Die Methode aber betrachtet von Anfang an alle contrapunktischen Arbeiten als Elemente der Fuge, lässt sie von Aufgabe zu Aufgabe ihrer Bestimmung entgegenreifen, und erreicht dadurch, dass

dem jungen Contrapunktisten schliesslich seine gesammten Studien zu grossen geschlossenen Formen verbunden vorliegen.

Auf diesem Wege ergeben sich, gleichsam als Ruhepunkte, zwei andere grössere Formen: der selbständige Canon und die contrapunktische Variation. Die Choralfiguration dagegen, welche innerhalb der Schule wesentlich dem strengen Satz angehört, findet ihren Platz hier erst nach der Fuge, weil ihre erfolgreiche Bearbeitung die Technik dieser voraussetzt, und ihr abermaliges Auftreten im freien Satz pädagogisch nicht absolut nothwendig scheint.

Die Lehre vom Contrapunkt, welche nicht nur dem Componisten, sondern jedem gründlichen Musiker unentbehrlich ist, gewinnt auf diese Weise die grösstmögliche, mit erschöpfender Gründlichkeit vereinbare Kürze der Darstellung, besonders die, als so schwer verschrieene, Fugenarbeit eine Erleichterung, welche zur weiteren Verbreitung derselben beitragen möge.

Berlin, im Januar 1878.

Ludwig Bussler.

# Inhalts-Verzeichniss.


Seite

Vorwort . . . . . III
Einleitung . . . . . XI


# Der freie Satz.

## I. Die Nachahmung (Imitation.)


§ 1. Der zweistimmige Satz . . . . . 1
I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge . . . . . 3
1) Die reine Prime (Einklang) und reine Octave . . . . 4
2) Die reine Quinte . . . . . 5
3) Terzen und Sexten, kleine und grosse . . . . . 6
4) Die Dissonanz der reinen Quarte . . . . . 7
5) Die Dissonanz der Secunde . . . . . 8
6) Die Dissonanz der Septime . . . . . 10
7) Die Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle . . . . . 11
8) Doppeltübermässige und doppeltverminderte Intervalle . . 9
II. Die Intervalle als Vertreter der Accorde . . . . . 19
§ 2. Die Behandlung der Singstimmen . . . . . 22
§ 3. Die zweistimmige Nachahmung . . . . . 25

Erste Aufgabe . . . . . 27

§ 4. Tonale Imitation . . . . . 29

Zweite Aufgabe . . . . . 30

§ 5. Zweistimmige instrumentale Imitation . . . . . 31

Dritte Aufgabe . . . . . 36

§ 6. Der dreistimmige Satz . . . . . 36
§ 7. Die dreistimmige Imitation . . . . . 37

Seite

Vierte Aufgabe . . . . . 39

§ 8. Der vierstimmige Satz . . . . . 39
§ 9. Die vierstimmige Imitation . . . . . 39

Fünfte Aufgabe . . . . . 41

§ 10. Freiheiten der Imitation . . . . . 41

Sechste Aufgabe . . . . . 44

§ 11. Besondere Arten der Imitation . . . . . 44

Siebente Aufgabe . . . . . 47

§ 12. Krebsgängige Nachahmung . . . . . 48
§ 13. Der Text in der Imitation . . . . . 49

Achte Aufgabe . . . . . 51

# II. Der Canon

## im einfachen Contrapunkt.

### A. Der Engführungscanon.

§ 14. Der zweistimmige Canon . . . . . 52

Neunte Aufgabe . . . . . 54

§ 15. Der unendliche Canon . . . . . 54

Zehnte Aufgabe . . . . . 54

§ 16. Der drei- und vierstimmige Canon . . . . . 54

Elfte Aufgabe . . . . . 56

§ 17. Die besonderen Imitationsformen im Canon . . . . . 56

Zwölfte Aufgabe . . . . . 59

§ 18. Tonale Imitation im Canon . . . . . 59

Dreizehnte Aufgabe . . . . . 60

§ 19. Freiheiten im Canon . . . . . 61

Vierzehnte Aufgabe . . . . . 64

Seite

## B. Der Canon als selbständige Kunstform.

§ 20. Das canonische Lied . . . . . 64
§ 21. Hauptform des selbständigen Canons . . . . . 65
Fünfzehnte Aufgabe . . . . . 70
§ 22. Die contrapunktische Variation . . . . . 74
Sechzehnte Aufgabe 1) . . . . . 81
§ 23. Der Canon in der contrapunctischen Variation . . . . . 81
Sechzehnte Aufgabe 2) . . . . . 85
Rückblick . . . . . 85

# III. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 24. Der doppelte Contrapunkt der Octave . . . . . 87
Siebzehnte Aufgabe . . . . . 89
§ 25. Erfindung zweier Themata im doppelten Contrapunkt . . . . 91
Achtzehnte Aufgabe . . . . . 91
§ 26. Der dreifache Contrapunkt . . . . . 94
Neunzehnte Aufgabe . . . . . 98
§ 27. Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen . . . . . 98
Zwanzigste Aufgabe . . . . . 100
§ 28. Der vierfache Contrapunkt der Octave . . . . . 100
Einundzwanzigste Aufgabe . . . . . 102
§ 29. Die anderen umkehrungsfähigen Contrapunkte . . . . . 103
Zweiundzwanzigste Aufgabe . . . . . 107
§ 30. Combinirte Contrapunkte . . . . . 107
Dreiundzwanzigste Aufgabe . . . . . 113
§ 31. Der umkehrungsfähige Contrapunkt im Canon . . . . . 113
Vierundzwanzigste Aufgabe . . . . . 122
§ 32. Der Zirkelcanon — Canon per tonos . . . . . 122

Seite

Fünfundzwanzigste Aufgabe . . . . . 127

§ 33. Der Doppelcanon . . . . . 127

Sechsundzwanzigste Aufgabe . . . . . 129

§ 34. Die contrapunktische Variation . . . . . 129

# IV. Die Fuge.

§ 35. Arten der Fuge . . . . . 130
§ 36. Die Form der Fuge . . . . . 132
§ 37. Die Wiederholung in der Fuge . . . . . 133
§ 38. Strenge und freie Fuge . . . . . 134
§ 39. Das Thema der Fuge . . . . . 135
§ 40. Der Gegensatz . . . . . 137
§ 41. Die erste Durchführung . . . . . 138
§ 42. Der erste Zwischensatz . . . . . 140
§ 43. Die folgenden Durchführungen . . . . . 141

## A. Die Vocalfuge.

§ 44. Anweisung zur Herstellung der Vocalfuge. Muster . . . . . 142

Siebenundzwanzigste Aufgabe . . . . . 163

§ 45. Die Vocaldoppelfuge . . . . . 163

Achtundzwanzigste Aufgabe 1) 2) . . . . 163

§ 46. Die Vocalfuge mit Engführungen . . . . . 164

Achtundzwanzigste Aufgabe 3) . . . . . 165

§ 47. Die besonderen Formen der Imitation in der Fuge . . . . . 167

Achtundzwanzigste Aufgabe 4) . . . . . 168

§ 48. Mehrfache Fugen . . . . . 168
§ 49. Die Vocalfuge mit Instrumentalbegleitung. . . . . 168

## B. Die Instrumentalfuge.

§ 50. Die Instrumentalfuge. . . . . 169

Neunundzwanzigste Aufgabe . . . . . 170

§ 51. Die canonische Fuge . . . . . 171

Seite

§ 52. Die künstliche Fuge . . . . . 172

Dreissigste Aufgabe . . . . . 177

§ 53. Die „Kunst der Fuge“ . . . . . 177

---

§ 54. Der Chorsatz . . . . . 179

Einunddreissigste Aufgabe . . . . . 187

§ 55. Contrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus . . . 187
Choralfiguration. . . . . 188
Fuge zum Choral . . . . . 188

Zweiunddreissigste Aufgabe . . . . . 189

§ 56. Die Motette . . . . . 191

Dreiunddreissigste Aufgabe . . . . . 192

Aufgabenverzeichniss . . . . . 193
Index . . . . . 195

# Einleitung.

1. Contrapunkt und Fuge erhalten ihre vollendete Ausbildung im freien Satz.

An die Stelle weniger, ein für allemal vorgeschriebener Zusammenklänge, tritt hier die gesammte Möglichkeit des Zusammenklingens überhaupt, deren Bedingungen durch die Harmonielehre festgestellt worden sind.

An die Stelle bestimmter unveränderlicher Intervallfortschreitungen in der Melodik der Einzelstimme tritt hier das allgemeine (aesthetische) Princip der Sangbarkeit und melodischen Stimmführung überhaupt, welches durch die sich gegenseitig ergänzenden Uebungen der Harmonielehre und des strengen Satzes genügend eingeführt ist.

Es verbindet sich also im freien Satze die Harmonielehre in ganzer Ausdehnung mit den durch den strengen Satz vorgeübten contrapunktischen Formen.

2. Hieraus ergibt sich schon, dass der freie Satz nicht regellos und willkürlich ist, sondern nur an die Stelle der möglichst eng gezogenen Schranken des strengen Satzes die möglichst weiten der modernen Harmonielehre setzt. Diese bleiben also für den Schüler bestimmend, und es darf ihm nicht erlassen werden, sich auf sie zu berufen.

3. Bei der Arbeit selbst aber soll er sich nicht durch bewusste Anlehnung an diese Regeln, sondern durch seine, nunmehr hinreichend gebildete Phantasie leiten lassen. Bei der Durchsicht der vollendeten Arbeit aber soll jede zweifelhafte Stelle durch die Regeln begründet oder nach den Regeln verbessert werden.

4. Da der freie Satz in modulatorischer Hinsicht das ganze moderne Tonsystem umfasst, müssen ausser den Vocalstimmen

— wenngleich erst in zweiter Reihe — die geeignetesten Instrumentalstimmen in den Bereich seiner Uebungen gezogen werden, besonders die vier realen Stimmen des Streichquartettes.

Da die Methode so angelegt ist, dass alle früheren Arbeiten in den späteren, schliesslich in der Fuge Verwendung finden, so hat der junge Contrapunktist zu diesem Zwecke sämmtliche gelungenen Arbeiten zu sammeln und zu ordnen. Nur zwei Aufgaben gestatten eine solche Verwendung nicht, weil sie selbst vollkommen abgeschlossene Formen zum Gegenstand haben: der Canon in selbständiger Kunstform und die contrapunktische Variation, deren Aufnahme an dieser Stelle der Compositionslehre das Verdienst S. W. Dehn's († 1858 zu Berlin) ist.

5. Die Vereinigung des modernen Tonsystems mit dem contrapunktischen Stil hat sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen. Der allen überlegene Repräsentant dieser Vereinigung ist **Joh. Seb. Bach**, dessen Werke daher die vollkommensten Muster des Contrapunktes im freien Satz bilden.

6. Durch die Zeitersparniss und Eintheilung der Arbeit, welche sich aus der hier eingeschlagenen Methode ergibt, ist es möglich, den freien Satz auch in einer Klasse von ungleich befähigten und ungleich thätigen Schülern zu lehren, wofern nur der Klassenbesuch geregelt ist. Bei mässiger Anlage kann ein fleissiger Schüler den Cursus in einem Jahre absolviren.

Anmerkung. Als bahnbrechende auf dem modernen Tonsystem und dem Studium Bach's beruhende Lehrbücher sind die von Marpurg († 1795 zu Berlin) und Kirnberger († 1783 zu Berlin) zu nennen.

Obgleich die geistige Ueberlegenheit in jeder Beziehung auf Seiten Marpurgs war, hat doch Kirnberger grösseren Einfluss auf seine Zeit gewonnen, weil er sich unbedingter dem damals zur Herrschaft gelangenden Rameauschen Tonsystem anschloss.

# Der freie Satz.

## I. Die Nachahmung (Imitation).

### § 1.

### Der zweistimmige Satz.

Da im zweistimmigen Satz nur zwei Töne zusammenklingen, so haben wir es in demselben nicht mit Accorden, sondern mit Intervallen zu thun.

Die Intervalle erfahren in der Technik der musikalischen Composition eine zwiefache Auffassung:

1) als selbständige Zusammenklänge,

2) als Vertreter der Accorde (gleichsam unvollständige Accorde).

Die erste Auffassung ist ursprünglich aus dem strengen Satz hervorgegangen, und führt zu einer, diesem entsprechenden Behandlungsweise, welche aber durch den harmonischen Reichthum des modernen Tonsystems bedeutend mannigfaltiger, selbständiger und schwieriger wird.

Die zweite Auffassung hat sich allmälig, durch die Ausbildung des harmonischen Systems, neben die erste gestellt; sie nähert sich der harmonischen Figuration, und läuft Gefahr in diese auszuarten.

Im Contrapunkt stehen beide Auffassungen unter der Herrschaft des Principes guter Stimmführung, d. h. der selbständig melodischen Ausbildung der Einzelstimme*).

Dieses Princip führt naturgemäss zum Vorherrschen der ersten Auffassung, ohne jedoch die zweite auszuschliessen. Es soll also im Contrapunkt die Auffassung der Intervalle als selbständiger Zusammenklänge vorherrschen.

*) Diese Selbständigkeit geht natürlich nicht weiter, als sie sich mit der Gesetzmässigkeit harmonischen Zusammenklingens überhaupt vereinigen lässt.

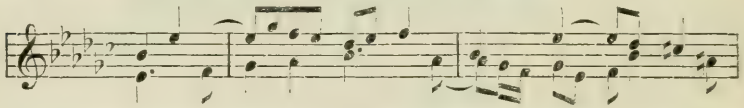
Der Unterschied dieser beiden Arten der Auffassung und der entsprechenden Behandlungsweisen — von denen wir die erste die eigentlich contrapunktische die zweite die harmonische nennen können — tritt in den folgenden Beispielen deutlich hervor.

Bach setzt zu der Beantwortung des Fugenthemas

1

ächt contrapunktisch den folgenden Gegensatz:

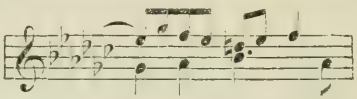
2



Derselbe befindet sich zufällig im Einklang mit den Regeln des strengen Satzes, von denen sich Bach sonst nicht abhängig machte.

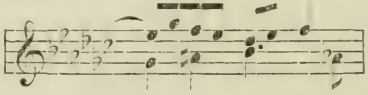
Der einseitige Harmoniker, der jedes Intervall für das Fragment eines Accordes ansieht, weiss mit dem *as* des zweiten Taktes nichts anzufangen: entweder es bedeutet den Accord *as*, *ces*, *f*, oder *as*, *ces*, *es*, *f* als Vertreter der Unterdominante: dann müsste aus dem folgenden *des* der Oberstimme *d* werden:

3



oder er ergänzt das Intervall *as-f* zu dem verminderten Dreiklang *as-ces-f*, oder dem Dominantaccord *as-ces-des-f* der Oberdominante von Gesdur als Paralleltonart, dann erscheint wieder die Fortschreitung der Oberstimme naturwidrig. Er verlangt also, da die Modulation der Oberstimme nach Bmoll unzweifelhaft feststeht, dass der Contrapunkt statt des Tones *as* einen Ton wähle, der den Eintritt der Bmolltonart deutlich anzeigt, und einem Hauptaccord derselben angehört, nämlich *a*.

4

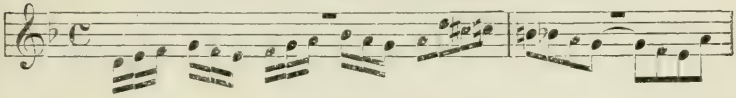


Jetzt entspricht der Zusammenklang *af* dem Dominantaccord von Bmoll *a-c-es-f*, und die Harmonik des Satzes ist unzweifelhaft: Unterdominante, Oberdominante, Tonica von B moll. Verloren ist aber dadurch die schöne sangbar diatonische Führung der Unterstimme,

welche jetzt durch die übermässige Secunde *ges-a* beeinträchtigt wird. Da nun contrapunktisch die Schönheit der Stimme Hauptsache ist, so ist diese harmonische Veränderung eine Verschlechterung des Satzes.

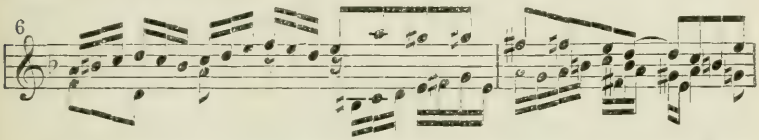
Bach setzt zur Beantwortung des Themas:

5



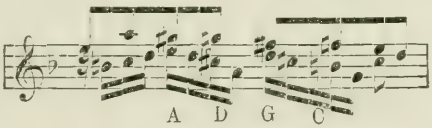
folgenden Contrapunkt:

6



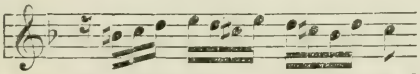
Der abstrakte Harmoniker sieht in der chromatischen Fortschreitung des Themas eine Modulation in verschiedene Tonarten, eine Sequenz durch den Quartenzirkel, und setzt, um diese hervortreten zu lassen:

7




oder:

8



Hier haben wir schon einen Fall, in welchem die harmonische Behandlungsweise fast in blofse Figuration der willkürlich untergelegten Accorde ausartet.

Man sieht hier wieder, dass die ächt contrapunktische Bach'sche Ausführung die unvergleichlich bessere ist.

Es ist nöthig, hier. vor dem Beginn der Arbeiten, beide Auffassungen der Intervalle ausführlicher abzuhandeln. Im mündlichen Unterricht werden die folgenden Mittheilungen während der Arbeiten zu den ersten Aufgaben gemacht.

### I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge

betrachtet, werden, wie im strengen Satz, eingetheilt in: Consonanzen und Dissonanzen.

Consonanz heisst jeder Zusammenklang, der, an sich und

ausser Zusammenhang betrachtet, an keine Fortschreitung (Auflösung) gebunden ist.

Dissonanz heisst jeder Zusammenklang, der an sich und ausser Zusammenhang an eine Auflösung gebunden ist.

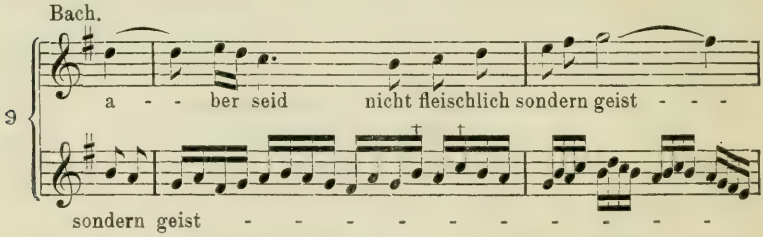
Vollkommene Consonanzen sind Einklang, Octave, Quinte, unvollkommene: Terz, Sexte.*)**)

Dissonanzen sind Quarte, Secunde, Septime, alle übermässigen und verminderten Intervalle.

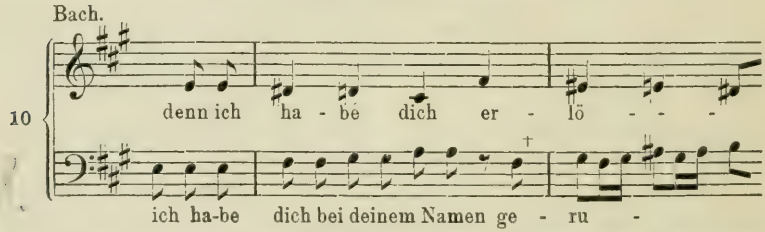
Man sieht, dass die vier reinen Intervalle, obgleich sie sich zu einem vollkommen consonirenden Accorde vereinigen, den Gegensatz der Consonanz und Dissonanz in sich tragen. Ein Beweis, dass dieser Unterschied nicht von den Differenzen der Tonhöhe im natürlich reinen Tonsystem abhängt.

## 1) Die reine Prime (Einklang) und reine Octave

sollen im zweistimmigen Satz nur zu Anfang und Ende, im Verlaufe nur als äusserst seltene Ausnahmen vorkommen.




Hier entziehen sich die nachschlagenden kurzen Einklänge bei † durch die schnelle Bewegung der Aufmerksamkeit.



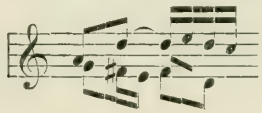

Hier rechtfertigt sich die Octave bei † durch den Parallelismus der beiden Abschnitte des Satzes. Auch würde jeder andere Ton die Schönheit der Stimme beeinträchtigt haben, und dieser Umstand ist beim Contrapunkt in erster Linie maſsgebend.

*) Statt der Bezeichnung vollkommene und unvollkommene Consonanzen wäre es angemessener die Ausdrücke: Consonanzen ersten und zweiten Grades einzuführen.

**) Durch den Zusammenhang können Consonanzen den Charakter der Dissonanz annehmen, d. h. an eine Auflösung gebunden werden, nicht aber umgekehrt Dissonanzen den der Consonanzen.

Grade Bewegung in Einklang und Octave ist im zweistimmigen Satz durchaus zu vermeiden.

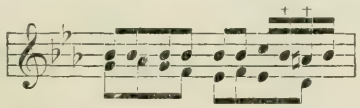
Nicht als solche ist der folgende Fall anzusehen, weil die Oberstimme nur als ein figurirter Ton zu betrachten ist.

11 

## 2) Die reine Quinte

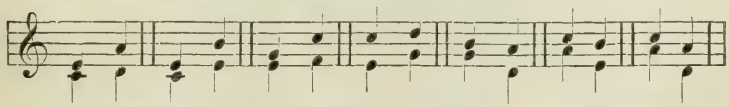
ist im Verlaufe ebenfalls mit Vorsicht anzuwenden, weil sie leicht als leerklingend auffällt. Im strengen Satz war dies nicht zu befürchten, weil die Anwendung der Dissonanzen dort äusserst beschränkt war, mithin die Quinte im Zusammenhang weniger auffiel.

**Falsche Quinten**, d. h. die parallele Fortschreitung in reinen Quinten, sind natürlich dem Schüler durchaus untersagt, und hat er dieselben in allen Fällen zu corrigiren. Dass einige der grössten Meister, in ganz vereinzelten Ausnahmefällen, auch im zweistimmigen Satz falsche Quinten gebraucht haben, — weil sie sich in diesem bestimmten, vorliegenden Fall ganz und gar dem Ohre entziehen, und ihre Vermeidung zu einem holprigen Satz führen würde, — gibt dem Schüler gar keine Berechtigung in seinen Schularbeiten ebenso zu verfahren. Man beruft sich in Bezug auf Quintenparallelen im zweistimmigen Satz gewöhnlich auf folgenden Takt der Zauberflötenouverture:

12 

in welchem eben die Schnelligkeit des Tempos und der Durchgangscharakter der zweiten Quinte die falsche Fortschreitung gänzlich dem Ohre entziehen.

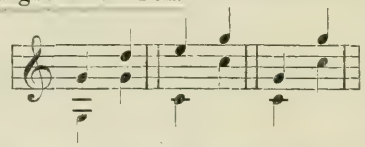
Die Grade Bewegung in die reine Quinte, wie

13 

ist ebenfalls zu vermeiden. Nur ein ganz besonderer Vortheil der Stimmführung kann in seltenen Ausnahmefällen zu ihrer Anwendung berechtigen.

Nicht als grade Bewegung in die Quinte ist der Fall zu betrachten, wo eine, oder auch beide Stimmen denselben Ton in einer anderen Octave wiederholen. Wiederholter Ton gilt in Bezug auf Zusammenklang für gleichen Ton.

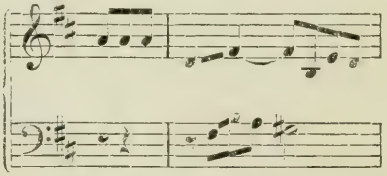
14



Hier wird nämlich die Octave als Einklang (in Versetzung) betrachtet.

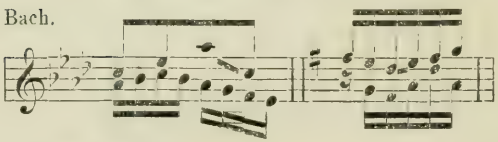
Die folgende grade Bewegung in die Quinte aus dem wohltemperirten Clavier wiederholt sich in derselben Fuge oft. Sie rechtfertigt sich für das Ohr dadurch, dass alle dabei verwendeten Töne einen gemeinschaftlichen einfachen Zusammenklang bilden können. Doch soll weder diese, noch die folgenden Ausnahmen des grössten Contrapunktisten dem Schüler zum Vorbild dienen.

15

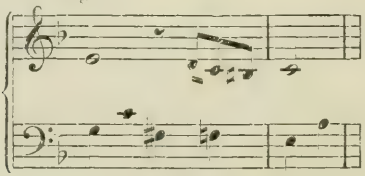


Bach.

16



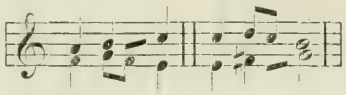
Kunst der Fuge.



## 3) Terzen und Sexten, kleine und grosse,

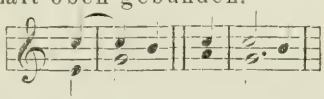
sind demnach die vorherrschenden Consonanzen des zweistimmigen Satzes, welche sich zu Anfang, zu Ende und im Verlaufe überall finden.

Die Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten, in stufenweiser Ganztonfortschreitung, der sogenannte Tritonus, ist mit Vorsicht anzuwenden, und nur da vollkommen gerechtfertigt, wo der Leitton in die Tonika geführt wird:

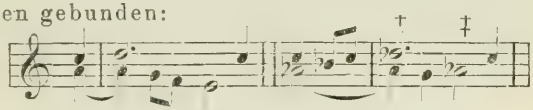
17 

## 4) Die Dissonanz der reinen Quarte

findet sich als Vorhalt oben gebunden:

18 

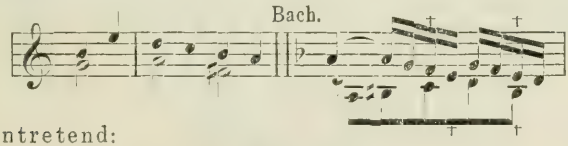
selten unten gebunden:

19 

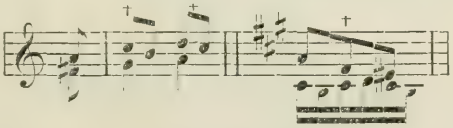
Bei † lösst sich die unten gebundene reine Quarte in die verminderte Quinte auf, und wird bei ♯ wieder obengebundene Quarte mit Auflösung in die Terz.

Stufenweise eintretend:

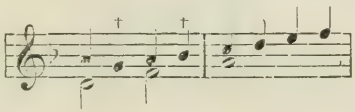
Bach.

20 

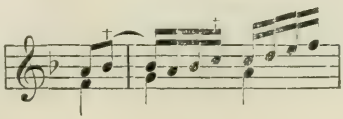
frei eintretend:

21 

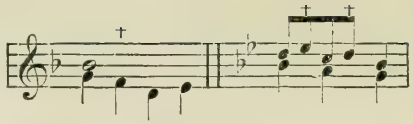
als Durchgang:

22 

Anticipation:

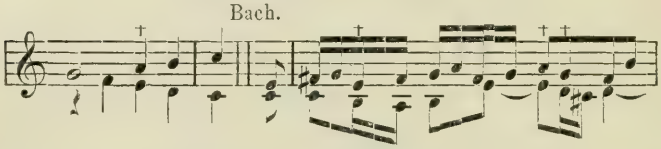
23 

Wechselnote:

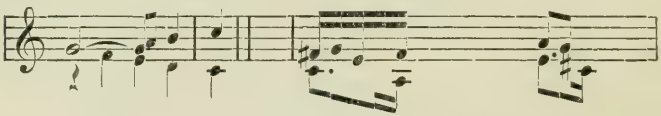
24 

Scheinbar selbständig, bei stufenweiser Fortschreitung, von einem Durchgang abzuleiten:

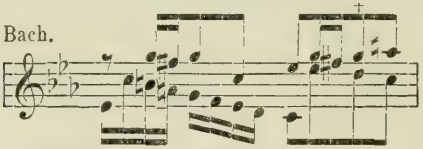
Bach.

25 

von:



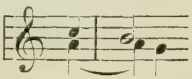
Bach.



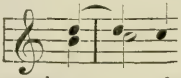
Diese letzten Fälle sind jedoch als Ausnahmen zu betrachten, und nur dann anzuwenden, wenn sie ganz wesentliche Vortheile der Stimmführung gewähren.

## 5) Die Dissonanz der Secunde

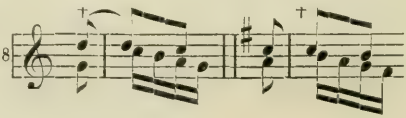
ist als Vorhalt in der Regel unten gebunden:

26 

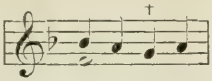
Oben gebunden würde die Auflösung in den Einklang

27 

ein Verlöschen der Stimme ergeben; wo aber die Auflösung in den Einklang durch die Führung der Unterstimme umgangen wird, kommt sie ausnahmsweise vor:

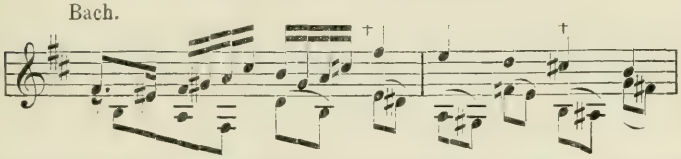
28 

Als stufenweis eingeführter Vorhalt von unten:

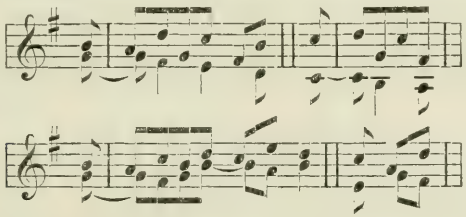
29 

Frei eintretender Vorhalt:

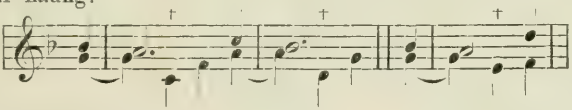
Bach.

30 

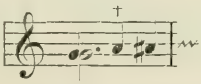
Als Vorhalt in allen Fällen sprungweise Auflösung der Oberstimme sehr häufig, besonders Quarte aufwärts oder Quinte abwärts:

31 

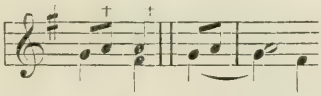
Verzögerung der Auflösung durch eingeschobenen Ton ebenfalls sehr häufig:

32 

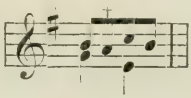
Durchgang:

33 

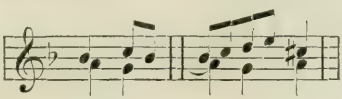
Anticipation:

34 

Wechselnote:

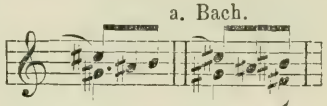
35 

Auflösung durch Vorhalt oder Durchgänge verhüllt:

36 

Secunde eingeschoben bei Auflösung der Quarte, gleichsam Doppelvorhalt:

37

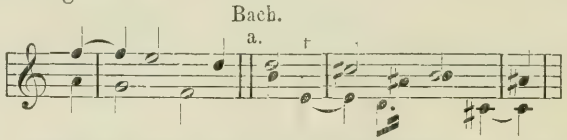



Bei a (Bach) statt der Auflösung Trugfortschreitung. (Dem Verständniss aller dieser Fälle ist durch Harmonielehre § 45 genügend vorgearbeitet).

## 6) Die Dissonanz der Septime

ist Umkehrungsintervall der Dissonanz der Secunde. Sie ist daher in der Regel oben gebunden.

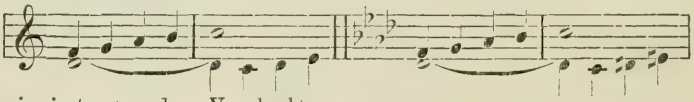
38




Bei a der seltene Fall, dass die Vorbereitung des sonst regelmässig oben gebundenen Vorhaltes auf den guten, die Dissonanz auf den schlechten Takttheil trifft, wodurch ein stark syncopirter Rhythmus entsteht.

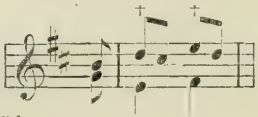
Als unten gebundener Vorhalt mit Auflösung in die Octave kommt sie äusserst selten vor, und ist vom Schüler nie in dieser Weise zu brauchen.

39



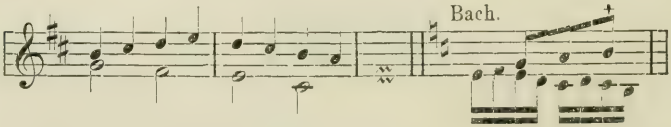
Frei eintretender Vorhalt:

40



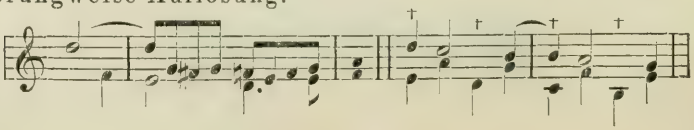
Stufenweise eingeführt:

41



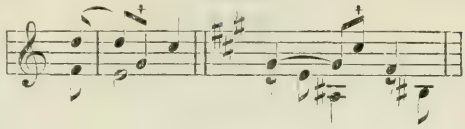

Sprungweise Auflösung:

42

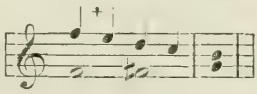


Verzögerte Auflösung:

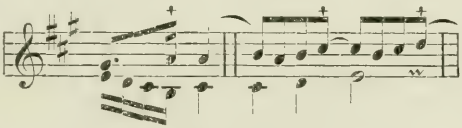
Bach.

43 

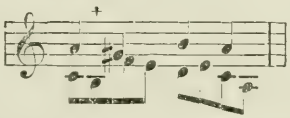
Durchgang:

44 

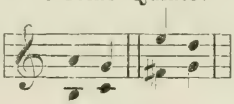
Anticipation:

45 a) 

Wechselnote:

45 

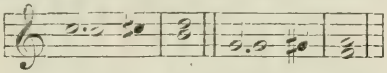
Auflösung der kleinen Septime durch stufenweise Gegenbewegung nach innen in die reine Quinte:

46 

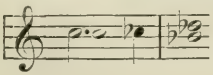
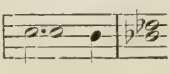
## 7) Die Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle.

### a) Die übermässige Prime

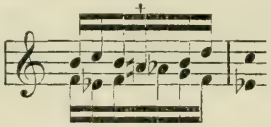
kann als Durchgang zur kleinen oder grossen Secunde vorkommen:

47 

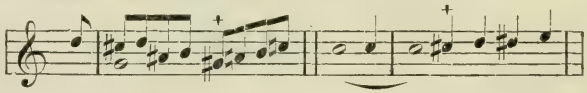
Die übermässige Prime abwärts kommt nicht vor, weil man sich statt ihrer immer der (gleichklingenden) kleinen Secunde bedient; statt:

48  schreibt man immer 

Gleichzeitiger Durchgang der grossen und kleinen Sexte der auf- und abwärts gerichteten Mollscala:

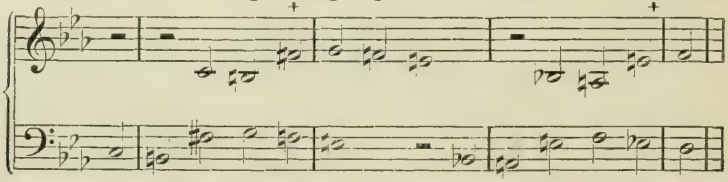
48a 

Die übermässige Prime kommt auch als frei und stufenweise eintretender Vorhalt von unten vor:

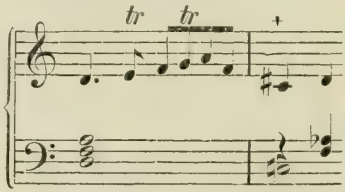
49 

Die übermässige Octave ist in Compositionstechnischer Rücksicht nichts weiter, als eine übermässige Prime der anderen Octave, so wie die None eine Secunde der anderen Octave ist. Sie wird daher nicht nur immer ebenso behandelt, wie die übermässige Prime, sondern auch ebenso häufig, und mit ebendemselben Recht, übermässige Prime genannt, wie man statt Decime: Terz sagt.

Merkwürdig, aber nicht nachahmenswerth, ist eine Anwendung der frei eintretenden übermässigen Prime (Octave) im zweistimmigen Satz bei Hummel, wo sie sich aus der Consequenz der Durchführung eines Fugenthemas in Engführung ergibt.

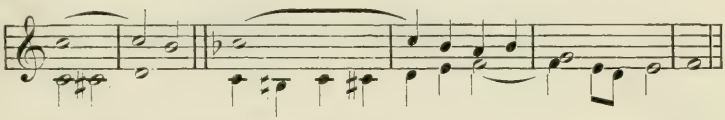
50 

Nicht hierher gehört eine bekannte Stelle aus dem Recitativ der grossen Arie der Elvira im Don Juan:

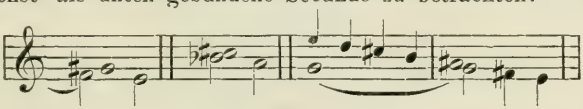
51 

Denn hier setzt zwar die Prime (übermässige Octave) zweistimmig ein, die Stelle gehört aber im Ganzen dem harmonischen Satze an, die nachschlagenden Mittelstimmen sind also im Zusammenklang mitzuzählen.

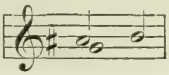
Das Umkehrungsintervall der übermässigen Prime ist die verminderte Octave, deren Behandlung daher, in der Umkehrung, dieselbe:

52 

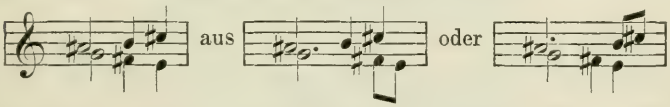
b) Die Dissonanz der übermässigen Secunde ist zunächst als unten gebundene Secunde zu betrachten:

53 

ferner als Vorhalt von unten in der Oberstimme, in die grosse Terz fortschreitend:

54 

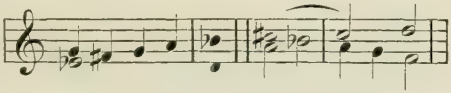
Aus beiden Fällen ergibt sich folgende freiere Fortschreitung in Gegenbewegung beider Stimmen in die Quarte, wobei diese natürlich regelmässig behandelt werden muss, (vgl. Nr. 25):

55 

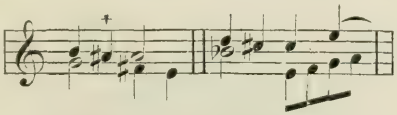

Stufenweise und frei eintretender Vorhalt:

56

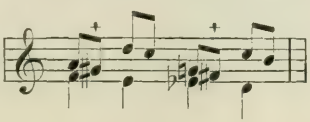
Durchgang:

57 

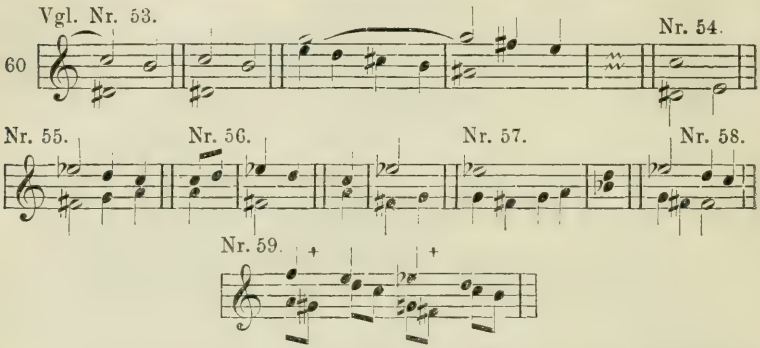
Anticipation:

58 

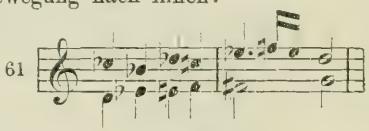
Wechselnote:

59 

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Secunde ist die verminderte Septime, welche demgemäss behandelt wird:



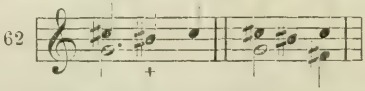

Jedoch ist bei der verminderten Septime, wie bei der übermässigen Quarte und verminderten Quinte die Auflösung durch stufenweise Gegenbewegung beider Stimmen sehr häufig, und zwar geschieht hier die Gegenbewegung nach innen:




Der Grund ist der, dass hier, wie in den anderen Fällen, diese Art der Auflösung in einen (consonirenden) Bestandtheil des Dreiklangs führt. Da dieser hier, wie bei der kleinen Septime, (Nr. 46) die reine Quinte ist (vgl. S. 5, 2), so ist diese Auflösung nicht so befriedigend und häufig, wie die der übermässigen Quarte und verminderten Quinte, welche in Sexte oder Terz führt. Bei der übermässigen Secunde, welche dieselben Töne enthält wie die verminderte Septime, führt diese Art der Auflösung in eine Dissonanz, die reine Quarte, ist daher nur bedingt zulässig. (Vgl. Nr. 55).

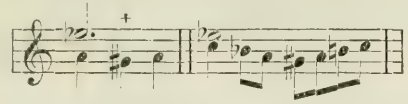
### c) Die übermässige Terz

kommt nur als Vorhalt oder Durchgang bei der übermässigen Quarte vor:




Im zweistimmigen Satz wird es kaum möglich, sie frei eintretend einzuführen, ohne dass sie dem Ohre als reine Quarte erscheint.

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Terz ist die verminderte Sexte.

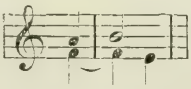
63 

d) Die übermässige Quarte gilt als:

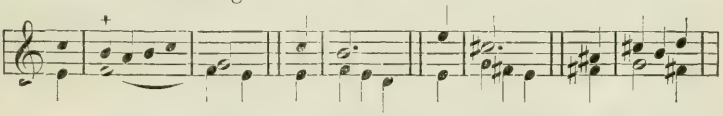
Quarte oben gebunden:

64

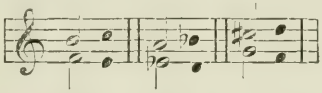
Quarte unten gebunden:

65 

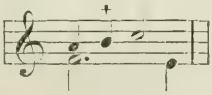
tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:

66 

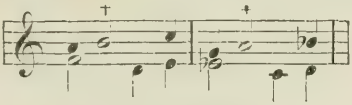
löst sich nach beiden Seiten — weil sie beide Leittöne der Tonart enthält — in die Sexte auf:

67 

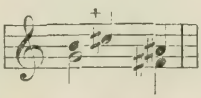
Durchgang:

68 

Anticipation:

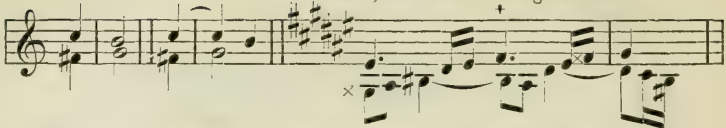
69 

Wechselnote:

70 

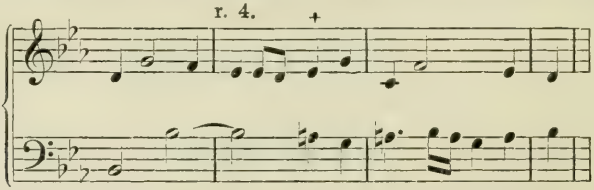
Das Umkehrungsintervall der übermässigen Quarte ist die verminderte Quinte, welche demgemäss behandelt wird.

Bach, Vorhalt unten gebunden.

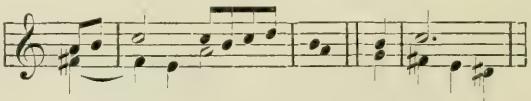
71 

In dem folgenden, sehr wohlklingenden Beispiel von Bach erscheint die reine Quarte als unten gebundener Vorhalt zur verminderten Quinte, deren Auflösung bis zum dritten Takt verschoben wird, ein Fall der schon an die harmonische Auffassung streift.

r. 4.

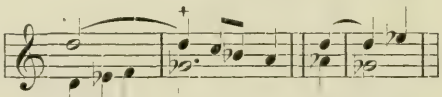
72 

Als Vorhalt oben gebunden kann die verminderte Quinte nicht regelmässig behandelt werden, weil sie in die Quarte fortschreiten müsste, welche keine Consonanz, also auch kein Intervall der Auflösung ist. Unten gebunden, mit Auflösung in die Sexte, kommt sie zuweilen vor. (Siehe Nr. 71, Bach).

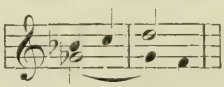
73 

e) Die übermässige Quinte gilt als:

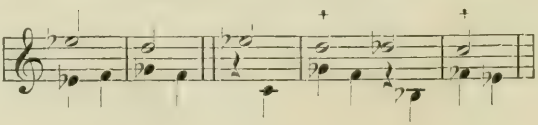
Vorhalt oben gebunden, selten abwärts, häufiger aufwärts sich auflösend:

74 

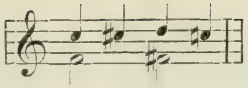
Vorhalt unten gebunden, abwärts sich auflösend:

75 

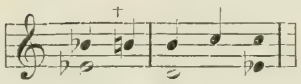
tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:

76 

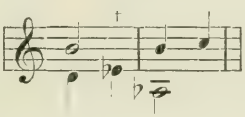
Durchgang:

77 

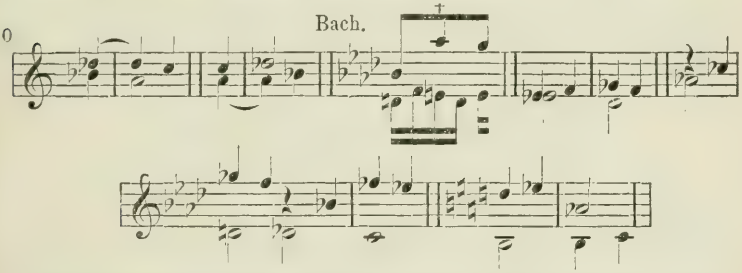
Anticipation:

78 

Wechselnote:

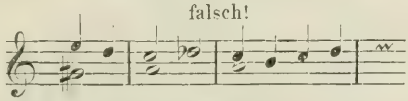
79 

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Quinte ist die verminderte Quarte, welche demgemäss behandelt wird.

80 Bach. 

Das Intervall der übermässigen Quinte ist verhältnissmässig wenig in Gebrauch; das der verminderten Quarte weniger selten. Bei beiden Intervallen muss man die Möglichkeit der Verwechselung mit den enharmonischen Consonanzen der kleinen Sexte und grossen Terz berücksichtigen. Würde man z. B. die verminderte Quarte als Vorhalt oder Durchgang zur kleinen Terz der Molltonart gebrauchen:

falsch!

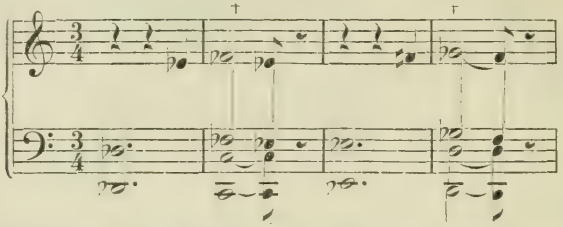
81 

so würde das Ohr geneigt sein, dieselbe als grosse Terz aufzufassen, und einen Wechsel des Tongeschlechtes zu hören glauben. Im mehrstimmigen Satz, bei Anwesenheit der Quinte im Accord, würde diese Verwechselung noch näher liegen.

Eine sehr glückliche Anwendung der verminderten Quarte im

zweistimmigen Satz finden wir im zweiten Finale der Afrikanerin von Meierbeer.

82

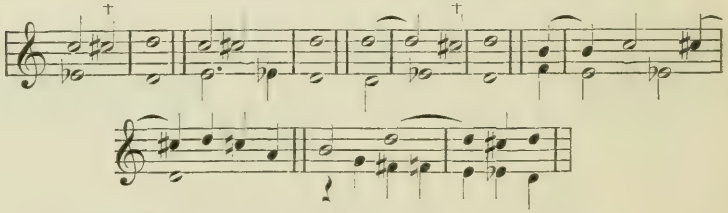


Hier haben wir einen stufenweis eingeführten Vorhalt zur kleinen Terz in Octavverdoppelung der beiden Stimmen.

f) Die übermässige Sexte

löst sich in Halbtonfortschreitung nach beiden Seiten in die Octave auf.

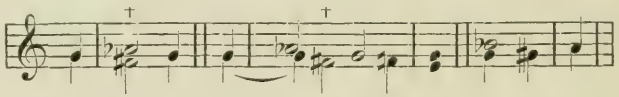
83



Im zweistimmigen Satz selten.

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Sexte, die verminderte Terz, ist im zweistimmigen Satz noch seltener als jene. Sie löst sich regelmässig in den Einklang auf.

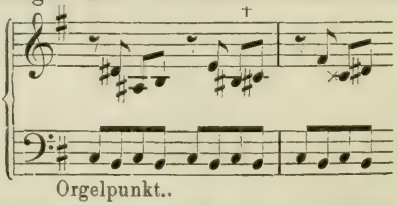
84



g) Die übermässige Septime

kann im zweistimmigen Satz wohl kaum einmal vorkommen:

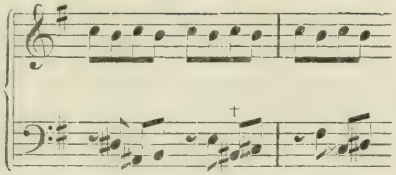
85



Orgelpunkt..

ebensowenig ihr Umkehrungsintervall, die verminderte Secunde oder None.

Orgelpunkt.

86 

Die beiden letzten Beispiele sind in lebhaftem Tempo, der Orgelpunkt als Figuration betrachtet, wohl denkbar, gehören aber schon ganz und gar der harmonischen Auffassung an.

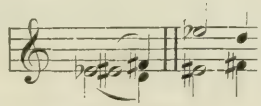
**Bilde Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen in welchen die unter 1) bis 4) a-f angeführten Intervalle vernunftgemässe Anwendung finden.**

Diese Uebung schärft das musikalische Vorstellungsvermögen, soll aber keineswegs den Schüler anregen, in seinen künftigen Arbeiten ungewöhnliche Combinationen zu suchen. Vielmehr möge sie ihn überzeugen, dass dergleichen an sich wohlfeil, allen zugänglich, und nur bei geschickter Anwendung an der rechten Stelle von vortheilhafter Wirkung ist.

### 8) Doppeltübermässige und doppeltverminderte

Intervalle kommen höchst selten vor. Wenn sie vorkommen, so geschieht es als Durchgänge oder Vorhalte zu übermässigen oder verminderten Intervallen.

Doppeltübermässige Prime und deren Umkehrungsintervall: verminderte Octave als Vorhalt zur grossen Terz oder kleinen Sexte:

87 

als Durchgang zur verminderten Septime:

88

Alle seltenen Intervalle lassen sich im mehrstimmigen Satz um vieles leichter anbringen.

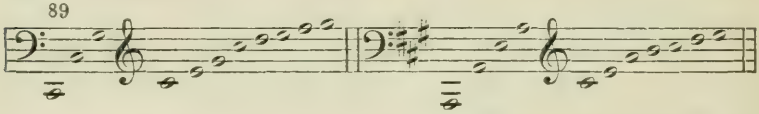
#### II. Die Intervalle als Vertreter der Accorde.

Der populär zweistimmige Satz, wie er in den, auf leichteste Ausführbarkeit berechneten, zweistimmigen Bearbeitungen von Volks-

Kinder- und Kirchenliedern für Schule und Haus angewendet wird, beruht ganz und gar auf der harmonischen Auffassung der Intervalle. Allerdings kommen hier nur die einfachsten harmonischen Verhältnisse in Betracht: die tonische Harmonie, die beiden Dominanten mit ihren Vertretern (vgl. Harmonielehre), die nächstliegenden Modulationen.

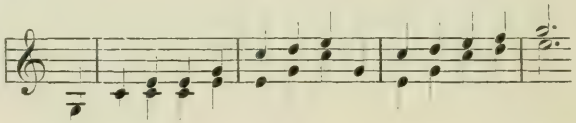
Der zweistimmige Satz der sogenannten Naturharmonie ist diesem nahe verwandt. Er beruht auf dem Tongehalt gewisser tonarmer Instrumente:

89



Er muss auf den Leitton und die Unterdominante verzichten:

90



Alles, was an diesen Satz erinnert, ist in contrapunktischen Arbeiten möglichst zu vermeiden.

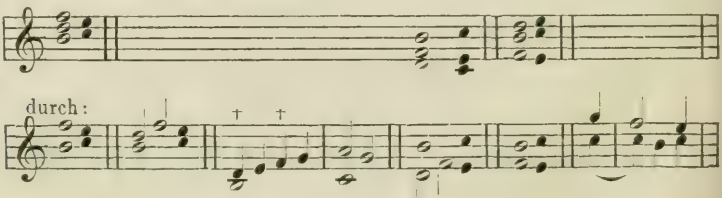
Im contrapunktischen zweistimmigen Satz wird

1) die tonische Harmonie vertreten durch den Grundton, Grundton und Terz (und umgekehrt), Grundton und Quinte, auch durch Terz und Quinte;

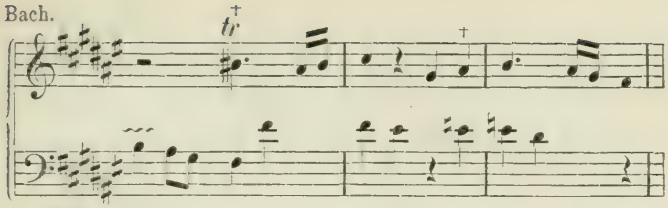
2) jeder Dreiklang durch zwei, ihm angehörende Töne;

3) die Dissonirenden Hauptaccorde werden vertreten durch ihre wesentlichen Intervalle, z. B.
der verminderte Dreiklang:

91



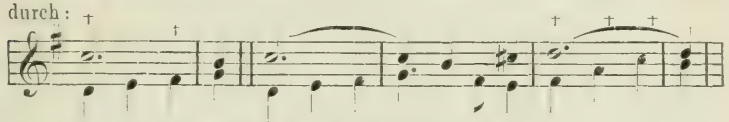
Bach.



In Moll ebenso.

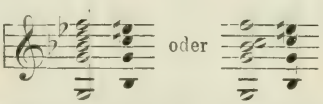
Der Dominantseptimen-Accord und seine Umkehrungen durch:

92

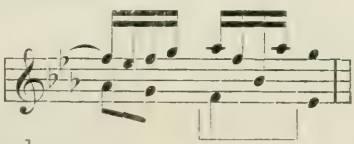


Bach.

harmonische Unterlage:

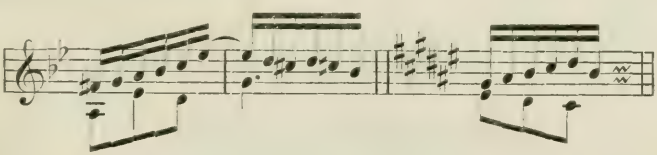



im ersten Falle: Nebenseptimenaccord — Dominantaccord, im zweiten Falle: Vorhalt — Dominantaccord.



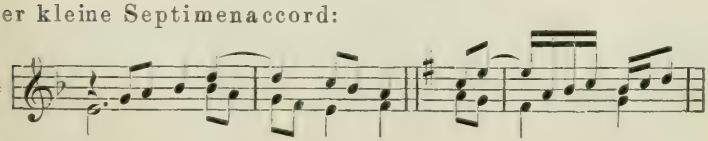
Der Nonenaccord:

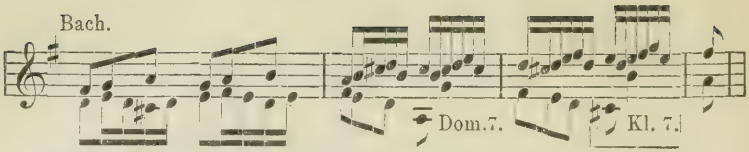
93



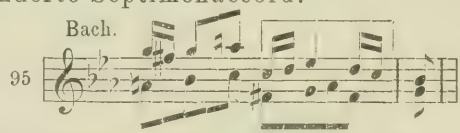
Der kleine Septimenaccord:

94

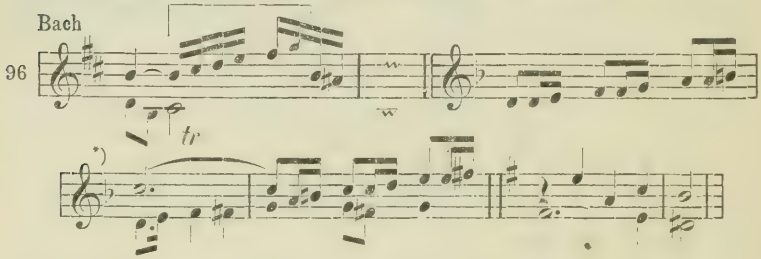




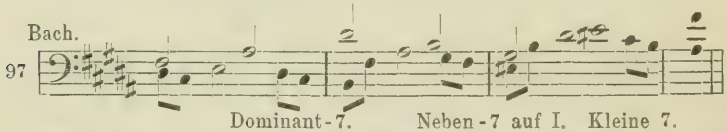

Der verminderte Septimenaccord:




4) Der Nebenseptimenaccord auf der Secunde.




Andere Nebenseptimenaccorde:




Diese Beispiele sollen den Stoff nicht etwa erschöpfen, sondern nur zur Anregung dienen.

**Bilde harmonievertretende Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen.**

**Bilde zweistimmige Modulationen in alle Tonarten.**

## § 2.

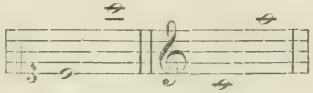
### Die Behandlung der Singstimmen.

Auch die hier folgenden Bemerkungen sind im persönlichen Unterricht während der Bearbeitung der ersten Aufgaben nach und nach mitzutheilen, beim Selbstunterricht während dieser Arbeiten wiederholt nachzulesen.

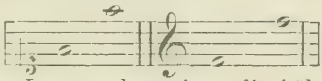
*) Hier ist zweifelhaft, ob man einen Haupt- oder Nebenseptimenaccord zu substituiren hat.

Die Grenzen des Umfanges der Chorstimmen (Solostimmen kommen hier nicht in Betracht) sind folgende:

Sopran:

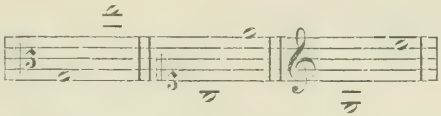
98 

Ungezwungen, ohne Ermüdung und in gleichmässigem Wohlklang bewegt sich der Sopran in der Lage:

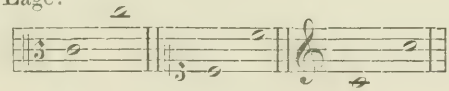
99 

Daher soll diese Lage vorherrschen, die höhere und tiefere nicht ohne Grund gebraucht werden.

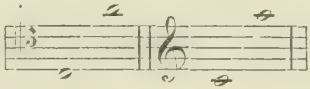
Alt:

100 

Vorherrschende Lage:

101 

Tenor:

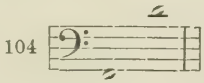
102 

Vorherrschende Lage:

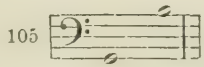
103

Der Violinschlüssel wird im Tenor bekanntlich (Elementarlehre) eine Octave tiefer gelesen.

Bass:

104 

Vorherrschende Lage:

105 

Die Grenzen der Rhythmik ergeben sich von selbst aus der Natur des gesungenen Wortes. In der Zeit vor der selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik, pflegte man der Chorstimme häufig Passagen in kleinen Noten zu geben. Durch Bach's und Händel's Werke ist

dieses Verfahren verewigt worden. Diese Meister bedurften desselben, wenn sie auf eine wesentliche Eigenthümlichkeit der Musik, die lebhafte Figuration, nicht verzichten wollten. Seit aber die selbständige Instrumentalmusik in dieser Hinsicht weit über das durch den Chorgesang Erreichbare hinausgegangen ist, hat die Vocalmusik, im Chorgesang, diese Art der Figuration aufgegeben, welche jetzt mit Recht für veraltet gilt. Wo aber einmal eine sehr lebhafte, passagenartige Bewegung der Chorstimmen eintritt, muss sie sich mit den natürlichen Gesetzen der musikalischen Declamation oder den aesthetischen Bedingungen des Ausdrucks im Einklang befinden. (Solche Stellen findet man besonders in der modernen Oper.) Die grössere Ruhe der modernen Gesangsrhythmik ist also kein Mangel, sondern ein Vorzug, welcher aus dem erhöhten Bewusstsein des Gegensatzes zwischen Vocal- und Instrumentalmusik hervorgeht.

Dasselbe gilt von der harmonischen Modulation im Chorsatz, welche ebenfalls mit der in der Instrumentalmusik nicht rivalisiren kann.

In Bezug auf die Intervalle der einzelnen Stimmen lassen sich folgende allgemeine Regeln aufstellen:

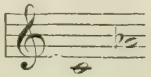
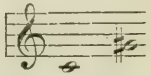
1) Leicht zu treffen sind die diatonischen Intervalle der Durtonleiter,

die Quinte und Sexte abwärts etwas schwerer als dieselben Intervalle aufwärts;

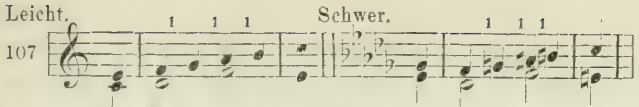
die kleine Septime aufwärts etwas weniger leicht; noch weniger dieselbe abwärts;

die grosse Septime aufwärts und abwärts am wenigsten leicht.

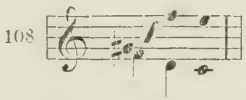
2) Die übrigen Intervalle sind im allgemeinen schwer zu treffen. Erleichterung bieten die unter 3) folgenden Fälle. Die übermässige Quinte ist in allen Fällen schwer zu treffen. Bei sehr complicirten Intervallfortschreitungen bedienen sich die Sänger der enharmonischen Verwechselung (s. Elementarlehre), und singen z. B.

106  statt 

Chromatische Halbtöne sind schwer, während diatonische leicht sind. Dasselbe gilt von den Ganztönen, deren Aufeinanderfolge ausserhalb der diatonischen Tonleiter, sehr schwer ist.

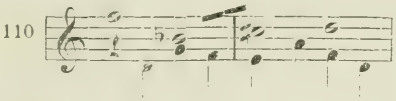



3) Verhältnissmässig leicht zu treffen ist jeder Ton, der in dem unmittelbar vorhergehenden Zusammenklange enthalten war:




in demselben leicht harmonisch ergänzt werden kann:

oder in derselben Tonart und demselben Tongeschlechte heimisch ist:




## § 3.

### Die zweistimmige Nachahmung.

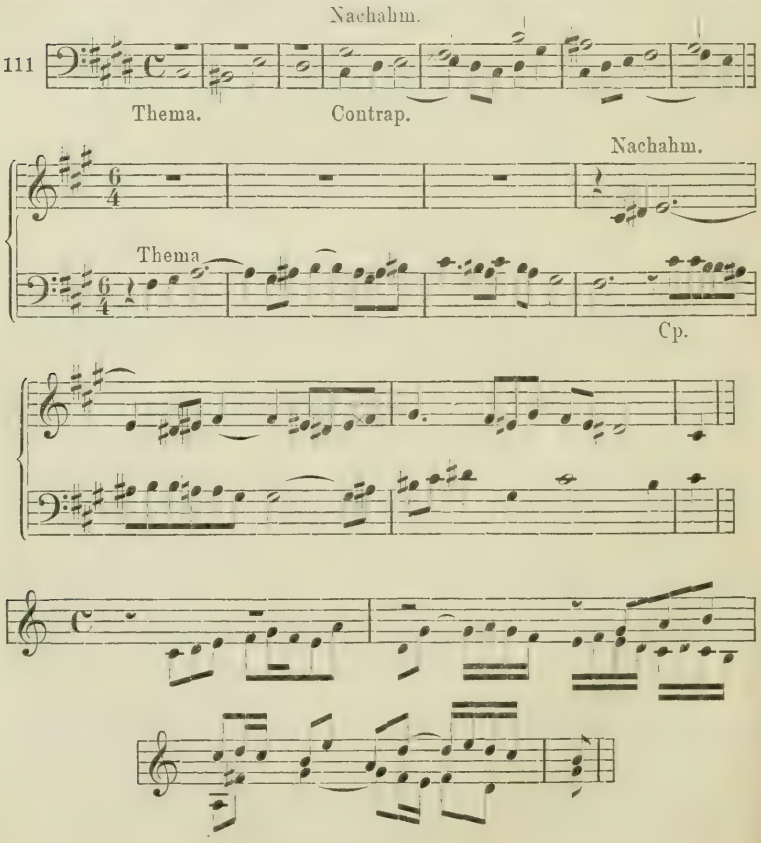
Der eigentlich contrapunktische Stil, welcher auf der selbständigen Ausbildung der Einzelstimme beruht, wird in der modernen Musik fast immer durch die Nachahmung hervorgerufen. Das Wesen der Nachahmung besteht in der unmittelbaren Wiederholung eines von einer Stimme vorgetragenen Themas durch eine andere Stimme. Die Nachahmung kann in jedem beliebigen Intervall geschehen, geschieht aber meist in Quarte, Quinte oder Octave.

Die Stimme, welche das Thema vorgetragen hat, contrapunctirt, während die andere Stimme nachahmt. Dieser Contrapunkt (in der Fuge Gegensatz genannt) soll sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch — hauptsächlich — mit der Nachahmung ein gutes Ensemble bilden. Es ergeben sich daraus folgende allgemeine Regeln:

1) Der Contrapunkt soll sich dem Thema, dessen Fortsetzung er bildet, angemessen und natürlich anschliessen. Zu diesem Zweck soll er — im Allgemeinen — nicht sofort in eine ganz fernliegende rhythmische Figuration, auch nicht in eine ganz andere Stimmlage, endlich auch nicht in eine ganz neue Modulationsweise übergehen.

(Zu der letzten Rubrik zählt z. B. die Fortsetzung eines diatonischen Themas durch einen chromatischen Contrapunkt und umgekehrt; plötzliche Häufung oder Aufhebung der Modulation.) Berechtigte Ausnahmen kommen natürlich vor, und sind nach diesen Regeln als solche zu erkennen und zu beurtheilen, innerhalb dieses Cursus aber nicht nachzuahmen.

2) Der Contrapunkt soll gegen das Thema in rhythmischem Gegensatz stehen, die längeren Töne seinerseits durch kürzere beleben, umgekehrt den kürzeren Tönen möglichst längere entgegensetzen; die etwa vorkommenden Bindungen des Themas hervorheben (möglichst zu dissonirenden Bindungen machen), umgekehrt Bindungen anbringen, wo sie dem Thema fehlen. Hier einige Beispiele von Bach:



## Erste Aufgabe.

1) Bilde zweistimmige Nachahmungen: Thema, Nachahmung und Gegensatz, in verschiedenen Intervallen, vorzugsweise aber in Quarte und Quinte (Tonica und Dominante, Dominante und Tonica). Zu jedem Thema sind mehrere Gegensätze zu liefern. Jede Nachahmung ist in der Ober- und Unterstimme mit mehreren Gegensätzen auszuführen. (Muster umstehend S. 28).

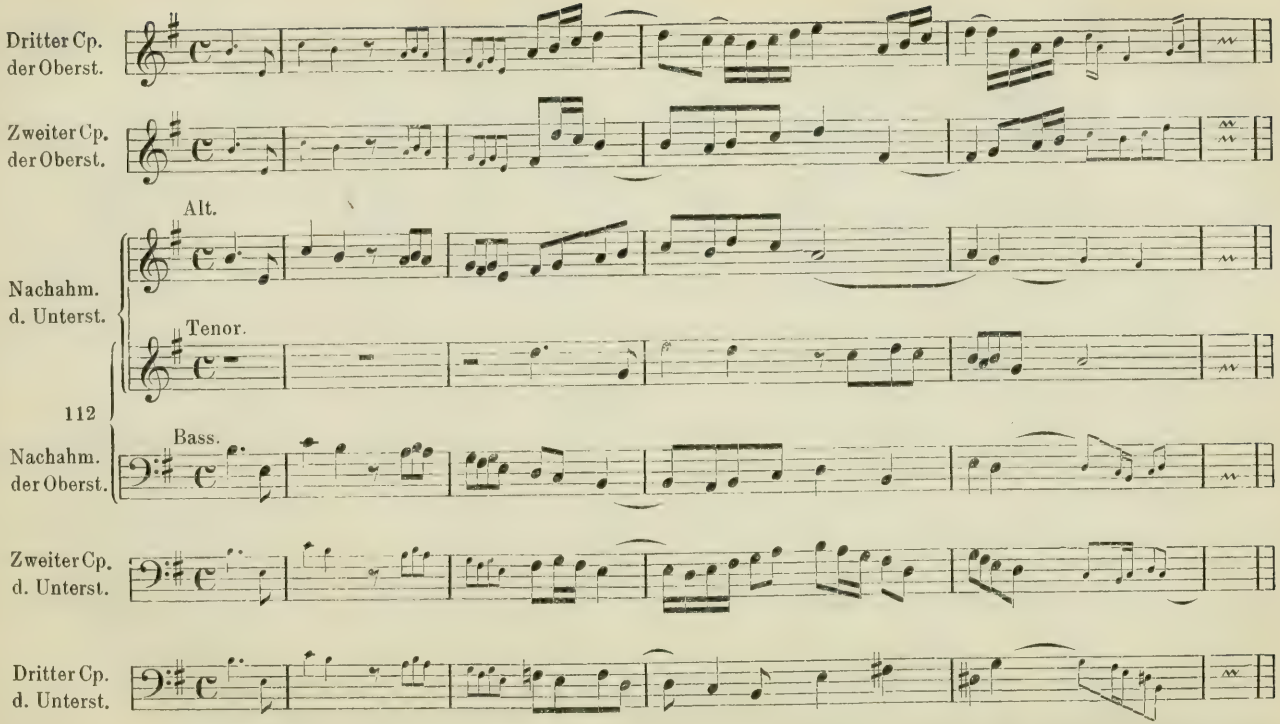
2) Bilde zu den vorstehend gegebenen Themen und anderen aus dem wohltemperirten Klavier von Seb. Bach Nachahmungen und zahlreiche Gegensätze, und vergleiche sie mit denen Bach's.

Zu vermeiden sind dabei solche Themata, welche entschieden den Charakter der Instrumentalmusik haben.

Die Arbeiten sind für Vocalsatz, partiturmässig mit Gebrauch der Gesangschlüssel auszuführen. Dass hier von diesem Verfahren Abstand genommen werden musste, hat lediglich seinen Grund in der Nothwendigkeit der Raumersparniss.

Diese erste Aufgabe und die beiden folgenden sind die wichtigsten der ganzen Lehre vom Contrapunkt im freien Satz, und müssen in zahlreichen Ausarbeitungen gelöst werden. Einige hundert Beispiele sind nicht viel.

Das Thema kann mit jedem beliebigen Ton beginnen, beginnt aber meist mit Tonica oder Dominante.




*) Diese Art der Zusammenstellung geschieht hier nur der Raumersparniss wegen. Der Schüler thut besser, die kleine Mühe, den ganzen Satz immer von neuem zusammenzuschreiben, nicht zu scheuen. Seine Arbeiten ordnen sich dadurch übersichtlicher. Diese Uebersichtlichkeit ist aber von um so grösserer Bedeutung, als alle jetzigen Arbeiten des Schülers später, bis in die höchsten Aufgaben dieses Cursus, Verwendung finden, soweit sie als gelungen bezeichnet werden dürfen Die gleiche Arbeit ist ad 2) mit Bach'schen Themas zu machen, was hier ebenfalls der Raumersparniss halber nicht geschieht.

## § 4.

### Tonale Imitation.

Tonale Imitation ist eine Imitation in der Quarte oder Quinte welche, zu Gunsten der Einheit der Tonart, gewisse Intervalle des Themas in der Nachahmung verändert.

Die tonale Nachahmung tritt also nur da ein, wo die bisherige Art der Nachahmung der Einheit der Tonart widerspricht. Besonders ist dies der Fall, wenn ein Thema in die Oberdominanttonart modulirt, die Nachahmung also in die Dominante der Dominante führen würde, man also im Begriff wäre, in die triviale Modulation durch den Quintenzirkel zu gerathen.

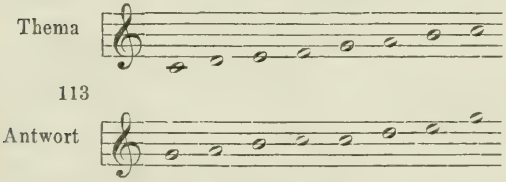
Das Schema der tonalen Imitation ist folgendes für diatonische Themata:

Stufen der Tonart.

Thema: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Antwort: 5. 6. 7. 1. 1. 2. 3.

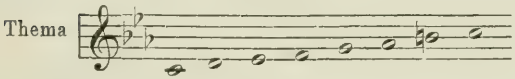
in Noten: **Cdur**



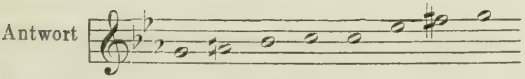

113



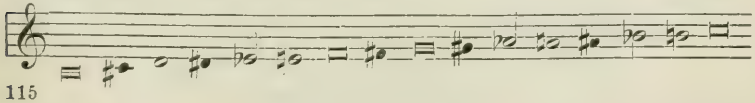

C moll.




114




Das Schema der tonalen Imitation für chromatische Themata ist folgendes:



115

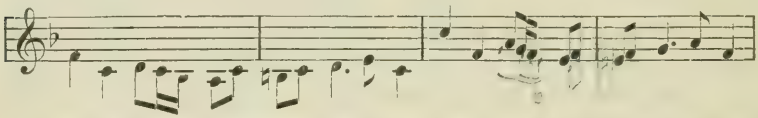
Man sieht hieraus, dass die chromatische Tonleiter selbst nicht

streng tonal beantwortet werden kann, weil sie in der Nachahmung beim Eintrittt der Quinte eine Unterbrechung erleiden würde.

Im Gegensatz zur tonalen Beantwortung heisst die andere Art, welche die Intervalle des Themas durchgängig beibehält, real oder intervallgetreu.

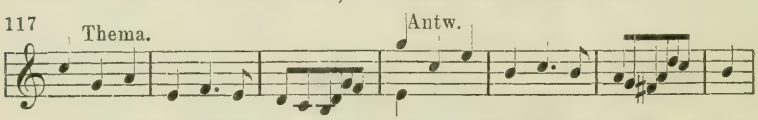
Schliesst das Thema in der Tonart der Dominante, so ergibt obiges Schema der tonalen Imitation den Schluss der Antwort in der Tonica, wodurch die Einheit der Tonart hergestellt ist.

116 Dominante Tonica.



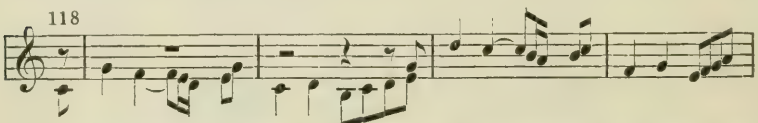
Schliesst das Thema in der Tonica, so schliesst die Antwort auf dieselbe Art in der Dominante, und zwar fast immer realiter.

117 Thema. Antw.



Um diesen Schluss herbeizuführen muss man also die strenge Tonalität der Antwort aufgeben. Dies kann auch um anderer melodischer Vortheile willen geschehen, und bilden sich so Antworten, die theils real, theils tonal sind.*)

118



Der allgemeine Zweck der tonalen Beantwortung ist also das Aufrechterhalten der ersten Tonart, sei es, um ein triviales Hinundhermoduliren zu vermeiden, sei es, um Thema und Antwort in das Verhältniss von Vordersatz und Nachsatz einer geschlossenen Periode zu bringen. Die gegebenen Regeln enthalten die Grundzüge der Ausführung. Jeder einzelne Fall bietet besondere Bedingungen, welche dem Geschmack des Schülers anheimgegeben sind.

## Zweite Aufgabe.

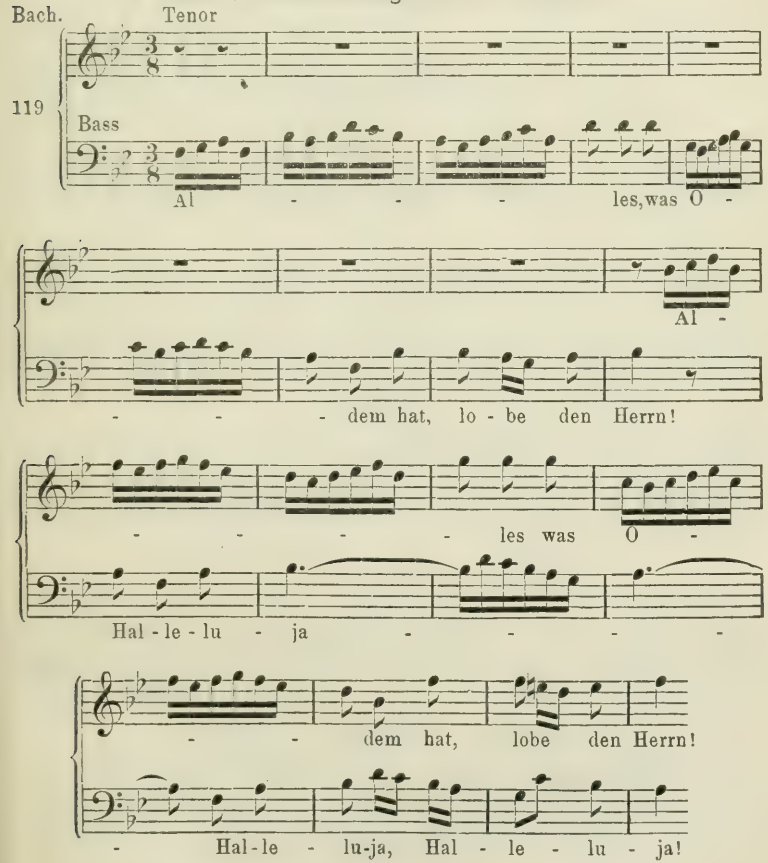
**1) Bilde zahlreiche Imitationssätze mit tonaler Antwort nach den obigen Schematen und Bemerkungen.**

*) Vgl. über die tonale Beantwortung in den Kirchentonarten des Verf. Lehrbuch: „Der strenge Satz in der mus. Komp. Berlin. Carl Habel".

*Jeder auf diese Art gewonnene Satz ist geeignet den Anfang einer Fuge zu bilden.*

2) Bilde zu sämmtlichen Fugenthematen des wohltemperirten Klaviers tonale Antworten und vergleiche sie mit denen Bach's. Ausgeschlossen hiervon sind natürlich diejenigen Antworten, die der Schüler etwa auswendig weiss.

**Muster. Zweistimmige tonale Imitation.**

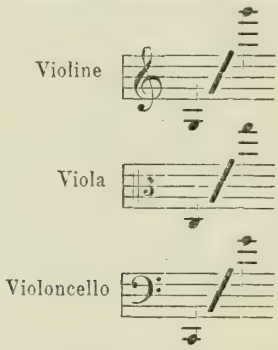



§ 5.

**Zweistimmige instrumentale Imitation.**

Die grössere Freiheit der Modulation und Figuration in der Instrumentalmusik macht es nöthig, diese in den Kreis unserer Uebungen

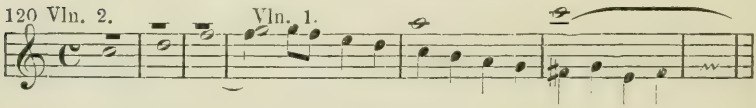
hereinzuziehen. Besonders ist es der Satz für Streichquartett, Orgel und Klavier. Die Bekanntschaft mit diesen drei Organen, soweit dieselbe hier erforderlich ist, kann wohl aus der praktischen Musikbildung des Schülers vorausgesetzt werden. Für die Uebungen mit dem Streichquartett setzen wir vorläufig folgenden Umfang der Instrumente fest:




Hier folgen einige Beispiele aus Meisterwerken, die dem Schüler nicht nur als Vorbild, sondern auch zur Anregung der Phantasie dienen mögen.

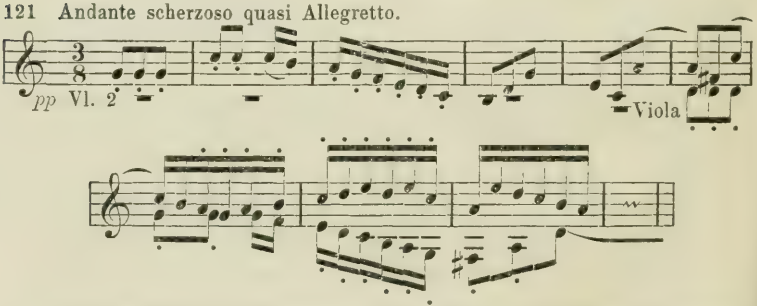
**Muster.**

Mozart. Gr. Cdursinfonie.




Beethoven. Streichquartett op. 18, Nr. 4.

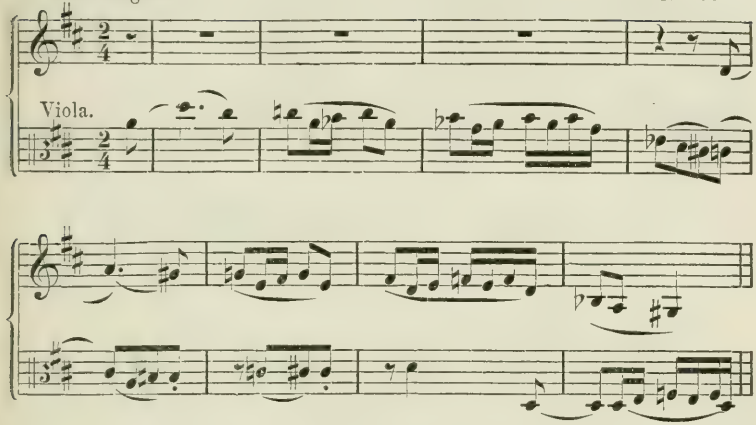
121 Andante scherzoso quasi Allegretto.




Hier geschieht die Nachahmung realiter mit alleiniger Ausnahme der Note *f*, Takt 7, welche genau genommen *fis* heissen müsste. Uebrigens beschränkt sich die Nachahmung auf die ersten vier Takte.

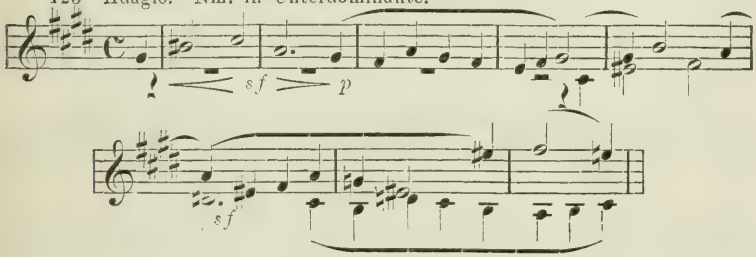
Beethoven. Str. Qr. op. 95.

122 Allegretto. Viol. 2.

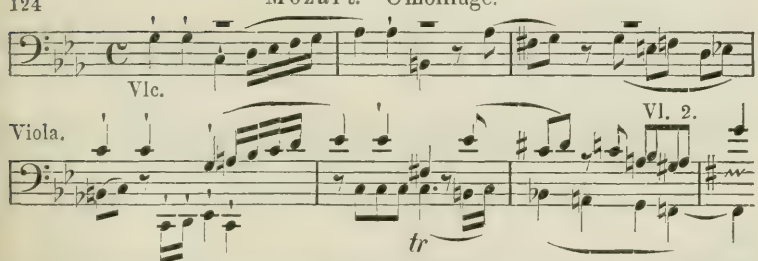



Beethoven. Cismollquartett.

123 Adagio. Nm. in Unterdominante.



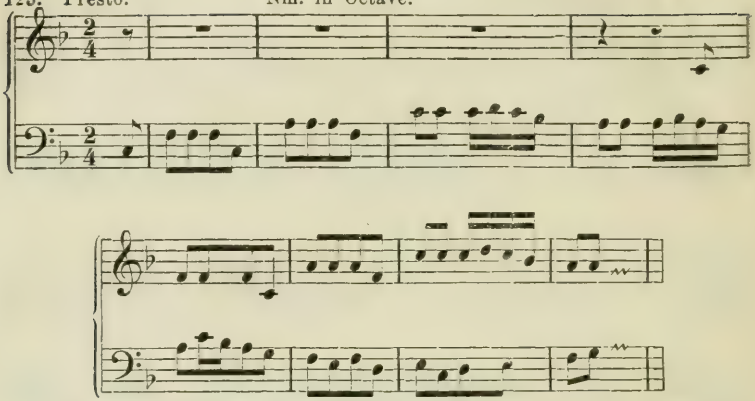

124 Mozart. Cmollfuge.




Hier beginnt der dreistimmige Satz mit der zwiefachen Dissonanz einer frei eintretenden kleinen, und vorbereiteten grossen Secunde, f, fis, g.

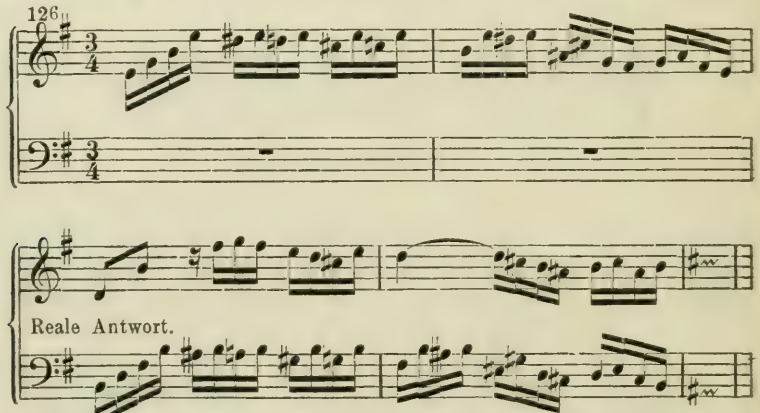
Beethoven. Sonate op. 10.

125. Presto. Nm. in Octave.



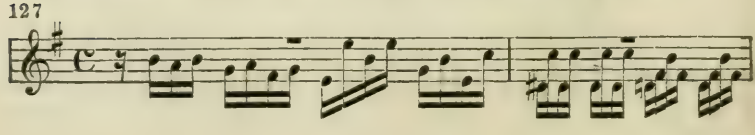
Zahlreiche Musterbeispiele bieten die Streichquartetten von Haydn in reizendster Mannigfaltigkeit der Stimmung, wie der Technik. Wie auf jedem Gebiet des Contrapunktischen Stils, finden wir hier die geist- und lebensvollsten Beispiele in den Compositionen Bach's für Orgel, Clavier- und Orchesterzusammenstellungen. Hier zwei Clavierthemen:

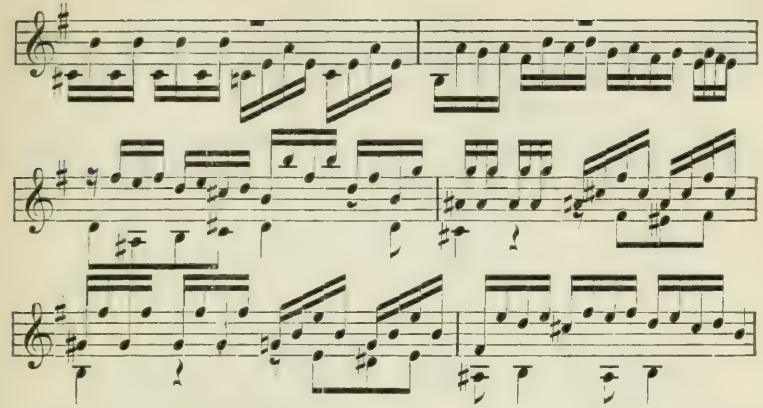
126



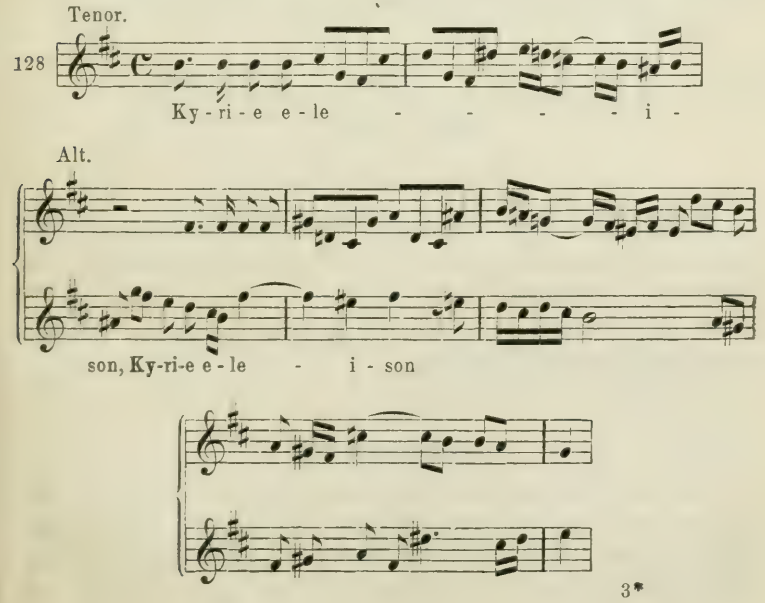

Vgl. auch im wohltemp. Kl. I. D, Es, fmoll, II G, amoll.

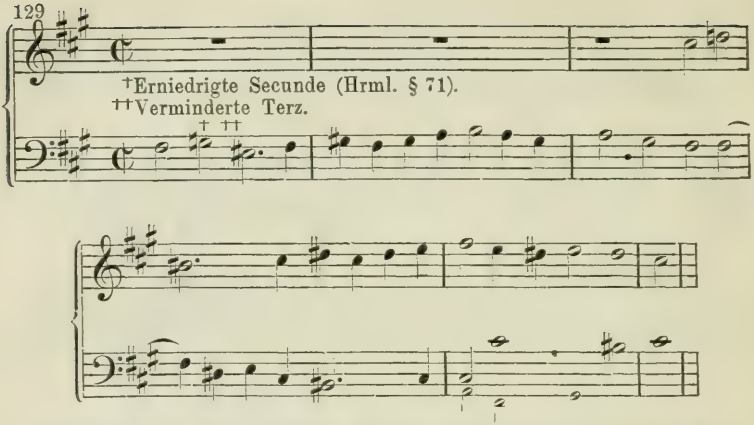
127



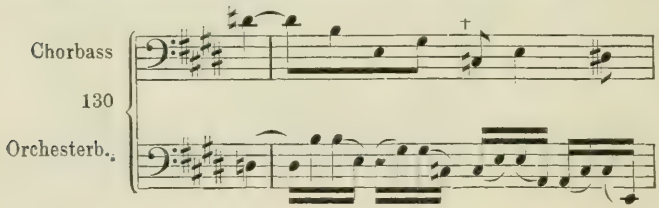


In technisch-musikalischer Beziehung stehen die Compositionen für Gesang und Begleitung zwischen dem reinen Vocalsatz und dem reinen Instrumentalsatz. Man darf in diesen den Gesangstimmen schon etwas grössere Schwierigkeiten bieten, weil sie durch das tonsichere Instrumentale gestützt werden. Ziemlich ausgedehnten Gebrauch macht Bach von dieser Freiheit in folgenden beiden Themen der Hmollmesse:






Beiläufig sei hier erwähnt, dass das schwierige und seltene Intervall der übermässigen Quinte (S. 24) in dem Schlussgesang des ersten Theiles der Matthäus-Passion in der Bassstimme durch die anticipirenden Töne des Orchesterbasses bedeutend erleichtert wird.




## Dritte Aufgabe.

**1) Bilde nach diesen Mustern zweistimmige instrumentale Imitationen mit besonderer Rücksicht auf Modulation, Chromatik und Figuration, vorzugsweise tonal.**

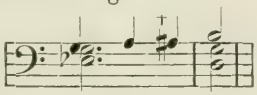
**2) Bilde zu den oben (Nr. 120 bis 129) gegebenen Themen Nachahmungen und Gegensätze.**

### § 6.

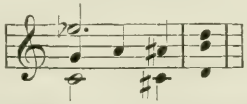
#### Der dreistimmige Satz.

Auch im dreistimmigen Contrapunkt muss die erste Sorge des Schülers immer auf den natürlichen Fluss der Stimmen gerichtet sein, nicht aber auf möglichste Vollständigkeit der Harmonie. Diese Rücksicht ist vielmehr ganz nebensächlich, und kann leicht zu Ungeschicklichkeiten in der Bewegung der einzelnen Stimmen führen.

Harmonische Combinationen und Modulationen sind natürlich im dreistimmigen Satze viel leichter herzustellen als im zweistimmigen. Auch gelingt es hin und wieder den Kreis der Intervalle hier noch zu erweitern. So ist die doppelt übermässige Quarte im dreistimmigen Satz schon möglich:

131 

auch die doppelt verminderte Quinte:

132 

(Doch ist in beiden Fällen die enharmonische Umschreibung (aïs=b) mindestens ebenso gut).

Im dreistimmigen Satz kann man sich schon eher einmal zwischen zwei Stimmen eine grade Bewegung in Quinte und Octave oder einen Einklang gestatten. (Vgl. Muster Nr. 133, Takt 8, 5 und 6).

**Bilde in dreistimmigen Sätzchen Combinationen, welche die, § 1 aufgestellten Intervalle und einige doppelt veränderte enthalten, in den dort aufgezählten verschiedenen Eigenschaften.**

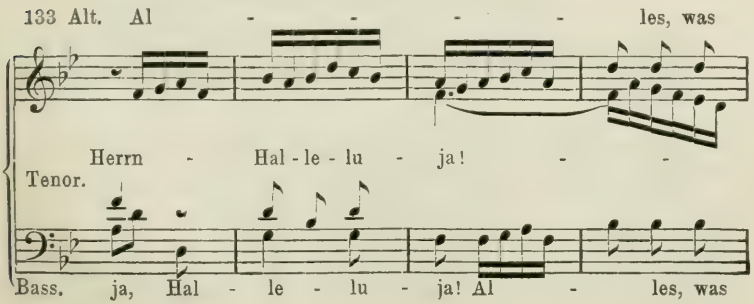
## § 7.

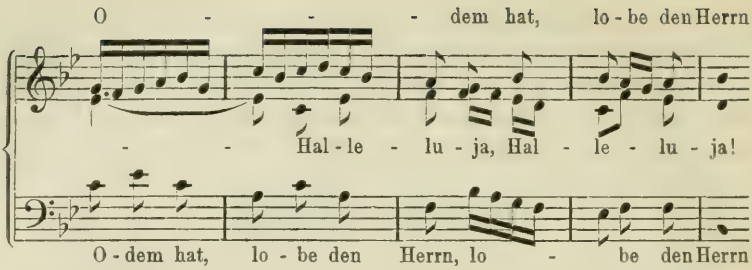
### Dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen tritt

1) wenn sie tonal ist, die dritte Stimme in der Octave der ersten Stimme ein, ausnahmsweise in der Octave der zweiten Stimme. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

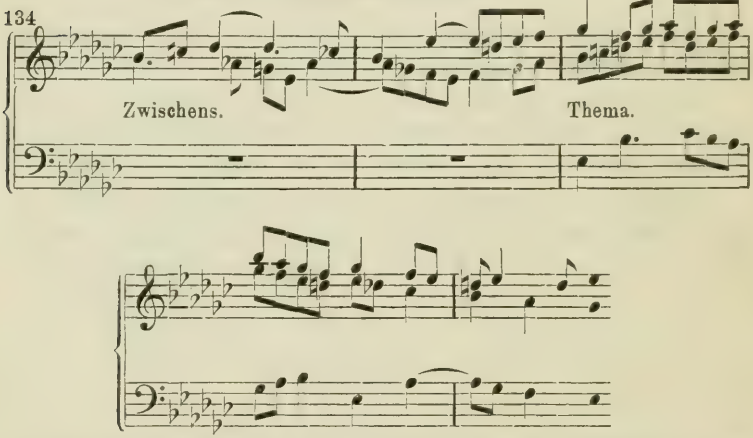
**Muster, anschliessend an Nr. 119.**

133 

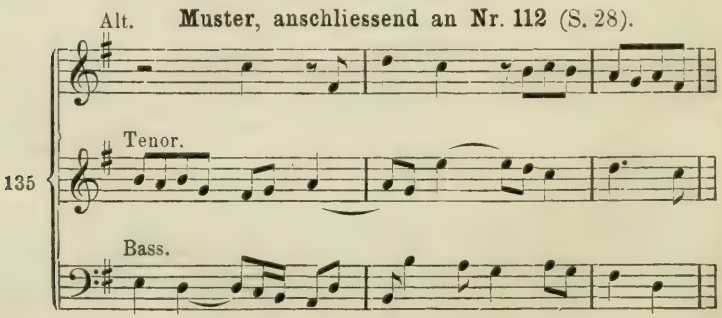



2) Der Eintritt der dritten Stimme wird durch einen kleinen Zwischensatz verzögert:

**Muster, anschliessend an Nr. 1—2.**




3) Die dritte Stimme tritt, bei nicht tonaler Imitation, in dem gleichen oder einem beliebigen anderen Intervall, nach Ablauf der zweiten Stimme sofort oder verzögert ein:



## Vierte Aufgabe.

1) **Vervollständige wohlgelungene zweistimmige Imitationen der ersten Aufgaben zu dreistimmigen, besonders tonalen.**

2) **Bilde dreistimmige Imitationen, ebenfalls vorzugsweise tonale.**

Neu ist bei dieser Aufgabe die Bildung des dreistimmigen Satzes, d. h. der Contrapunkt der beiden zuerst eingetretenen Stimmen zu der neu hinzutretenden dritten.

*Jede dreistimmige tonale Imitation ergibt den Anfang (erste Durchführung) einer dreistimmigen Fuge.*

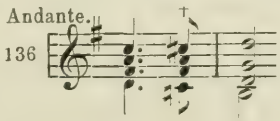
Diese Aufgabe ist zunächst in zahlreichen Ausarbeitungen für Chorgesang (ohne Text) zu lösen, alsdann in geringerer Zahl für Streichinstrumente, wobei wieder Chromatik, Modulation und Figuration zu beachten sind.

### § 8.

### Der vierstimmige Satz.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Harmonik zur Stimmführung gilt vom vierstimmigen Satz ganz dasselbe wie vom dreistimmigen.

Die seltneren Intervalle sind im vierstimmigen Satz noch leichter anzubringen als im dreistimmigen. Schönes Beispiel einer übermässigen Prime von Haydn:




In Bezug auf grade Bewegung in Quinte und Octave herrscht hier noch grössere Freiheit als im dreistimmigen Satz.

**Bilde die selteneren Intervalle in vierstimmigen Sätzchen.**

### § 9.

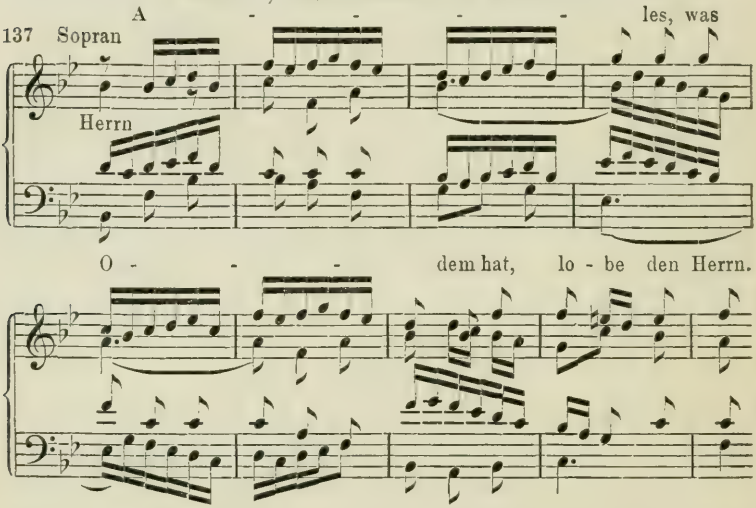
### Die vierstimmige Imitation.

1) Tonal. Jede dreistimmige tonale Imitation wird zu einer vierstimmigen dadurch, dass die vierte Stimme in der Octave der zweiten hinzutritt.

In dem Ausnahmefall, wo die dritte Stimme in der Octave der zweiten eintrat, tritt die vierte in der Octave der ersten ein. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

*Jede vierstimmige tonale Imitation stellt die erste Durchführung einer vierstimmigen Fuge dar.*

**Muster, anschliessend an Nr. 133.**



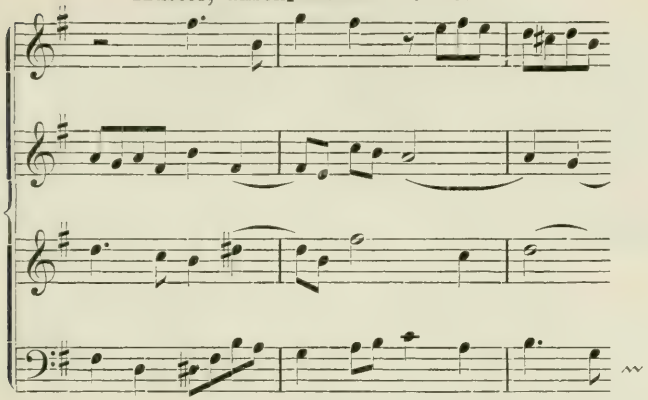

2) Auch der Eintritt der vierten Stimme kann durch einen Zwischensatz verzögert werden, wie z. B. in der Bmollfuge II, 22 der wohltemp. Klav. und anderen.

3) Die Imitation in gleichen oder beliebig verschiedenen Intervallen findet sich häufig in den späteren Durchführungen der Fugen. Doch werden auch hier die Nachahmungsintervalle der Quarte und Quinte, wenn auch nicht grade in tonaler Weise, sehr bevorzugt. *Indessen kann man jede solche vierstimmige Imitation als eine der späteren Durchführungen einer Fuge betrachten, und als solche später verwenden.*

Das folgende Notenbeispiel beginnt mit dem letzten halben Takt von Nr. 135.

Muster, anschliessend Nr. 135.

138



## Fünfte Aufgabe.

**1) Vervollständige zahlreiche tonale Imitationen der vorigen Aufgabe zu vierstimmigen tonalen Imitationen.**

**2) Bilde einige neue derartige vierstimmige Imitationen.**

**3) Bilde einige nicht tonale Imitationen in beliebigen, gleichen oder verschiedenen Intervallen.**

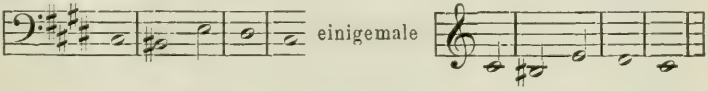
Auch diese Arbeit ist zunächst in zahlreichen Beispielen für Chorgesang auszuführen, dann in einzelnen für Streichquartett. Es ist gut, über jedes Thema mehrere Imitationssätze zu machen. Auch dürfen die Themata zum Theil Bach'schen Fugen entlehnt werden.

### § 10.

### Freiheiten der Imitation.

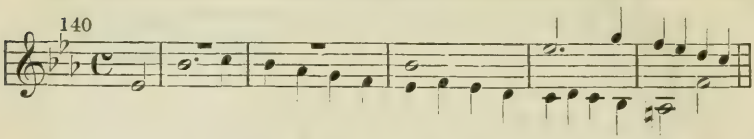
1) Der erste Ton darf verkürzt oder verlängert werden. So beantwortet Bach das Thema:

139



In dem folgenden Beispiel verlängert die Antwort den ersten Ton:

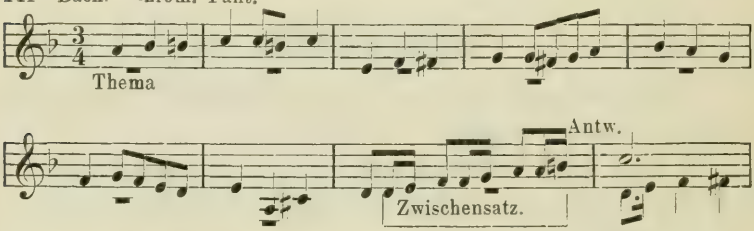
140



Metrische Verschiebung, sofern nur guter Takttheil gut, und schlechter schlecht bleibt, ist als regelmässig zu betrachten. Z. B.:

2) Auch schon zwischen Thema und erster Nachahmung kann ein kleiner Zwischensatz eingeschoben werden, wie wir ihn vor der zweiten und dritten schon kennen.

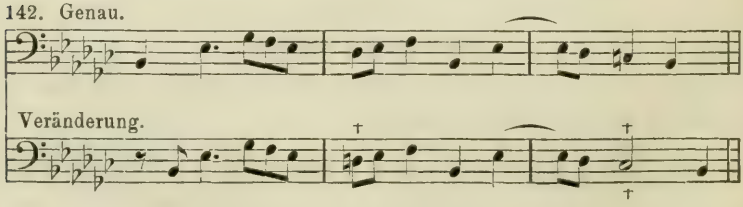
141 Bach. Chrom. Fant.

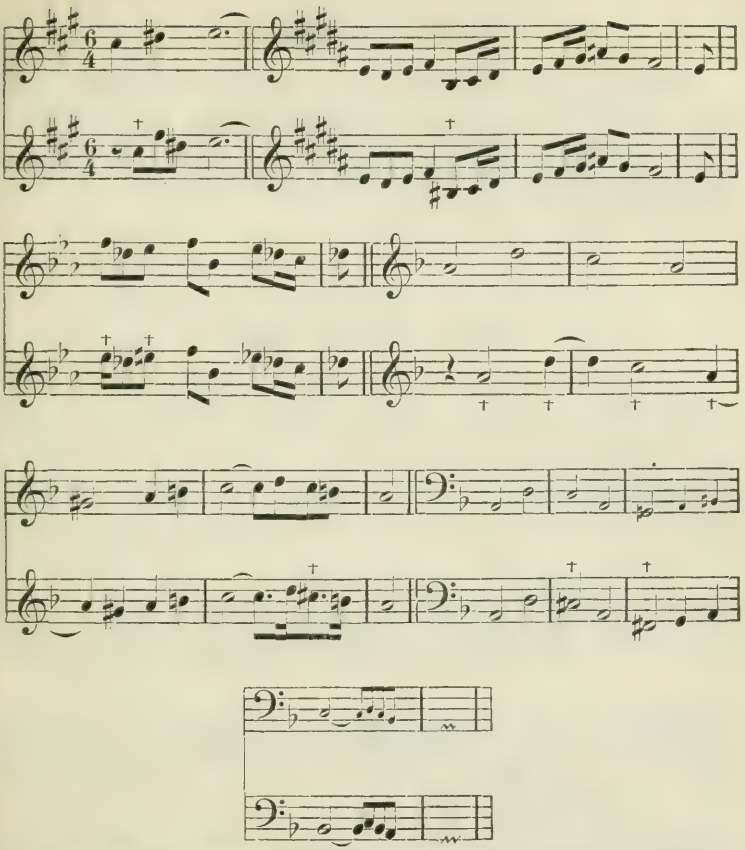



3) Kleine tonische und rhythmische Veränderungen sind überhaupt zulässig, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen. In Fugen finden sich solche in der ersten Durchführung selten, in den folgenden häufig.

Hier einige Beispiele tonischer und rhythmischer Varianten; die ersteren über, die letzteren unter den Noten bezeichnet:

142. Genau.





Diese kleinen Veränderungen, welche grade die ersten Töne am häufigsten treffen, machen grosse Aufmerksamkeit nöthig beim Bestimmen der Anführungen des Themas in den Fugen der Meister.

Tonische Varianten sind häufig mit Modulation und Wechsel des Tongeschlechts verbunden. Doch beschränken sich die Grossmeister der Fuge meist auf die naheliegenden Beziehungen.

In zahlreichen Fugen von Seb. Bach tritt das Thema nur in den beiden Gestalten der ersten Durchführung, wenn auch mit gelegentlichen kleinen Veränderungen, auf, — wie in den Arbeiten zum strengen Satz. In den Arbeiten zur folgenden Aufgabe möge der Schüler gelegentlich einen ausgedehnteren Gebrauch von den Zwischensätzen machen.

## Sechste Aufgabe.

**Bilde, unter Anwendung der hier gegebenen Freiheiten, mit schon früher verarbeiteten Themen vierstimmige Imitationen.**

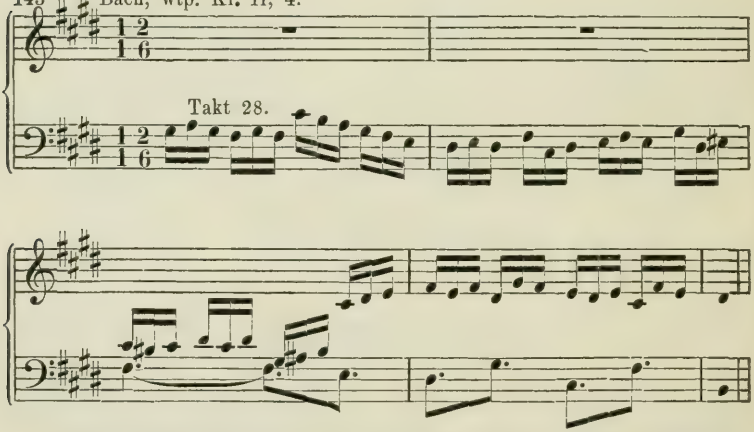
*Jede dieser Arbeiten kann als eine der späteren Durchführungen einer Fuge gelten.*

### § 11.

#### Besondere Arten der Imitation.

1) Die Nachahmung in der Gegenbewegung, durch welche die Richtung der Melodie Ton für Ton verkehrt wird, findet sich sehr häufig:

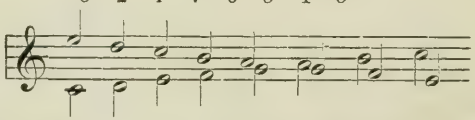
143 Bach, wtp. Kl. II, 4.




Strenge Gegenbewegung ergibt in der Durtonart das Schema:

1 2 3 4 5 6 7 1
3 2 1 7 6 5 4 3

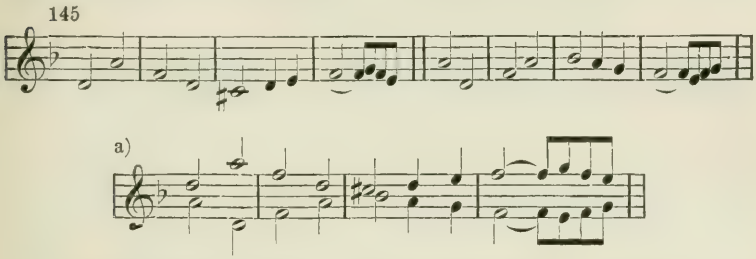
144



Diese wird indessen selten angewendet. Besonders häufig wurden Melodien welche auf dem gebrochenen Moll-Accord beruhen, und die Sexte und Septime der Tonart berühren, — und zwar Sexte immer abwärts, die Septime aufwärts fortschreitend, — zur Ge-

genbewegung benutzt, z. B. das Thema, welches der Kunst der Fuge zu Grunde liegt:

145

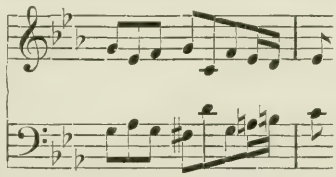



Bei a) sieht man leicht, dass solche Themen, mit Unterstützung wenigstens einer Hülfsstimme, (welche die Quarte deckt,) in der Gegenbewegung sich selbst zum Contrapunkt dienen können.

Aehnlich sind die hier mitgetheilten Themen unter Nr. 1, 124, und die meisten der so zahlreichen Themata, deren Hauptintervall die verminderte Septime ist.

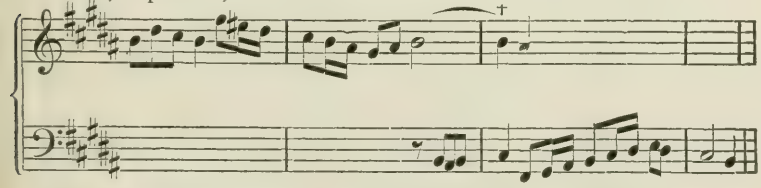
Tonische Freiheiten sind bei der Gegenbewegung häufig.

146



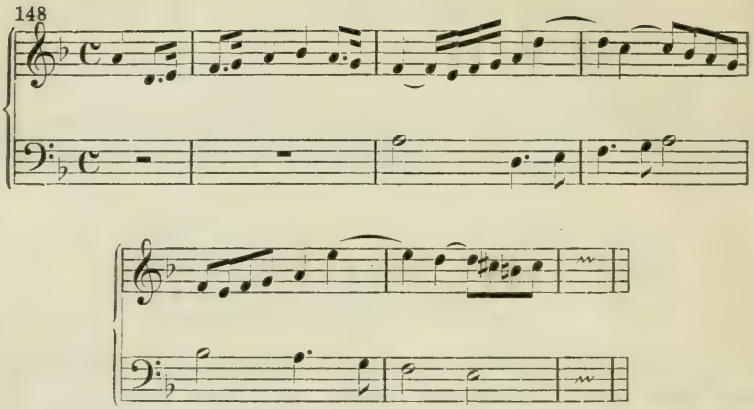
rhythmische selten, weil sie leicht zur Unkenntlichkeit führen.

147 Bach, wtp. Kl. I, 23.



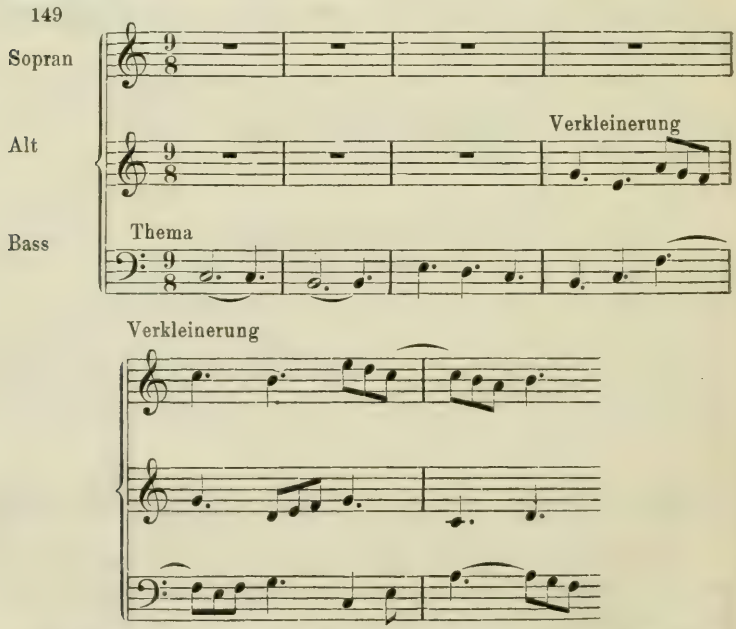
2) Die Nachahmung in der Vergrösserung, Darstellung der Melodie in höheren Notengattungen, ist ebenfalls nicht selten, wiewohl nicht so häufig, wie die vorige.

148

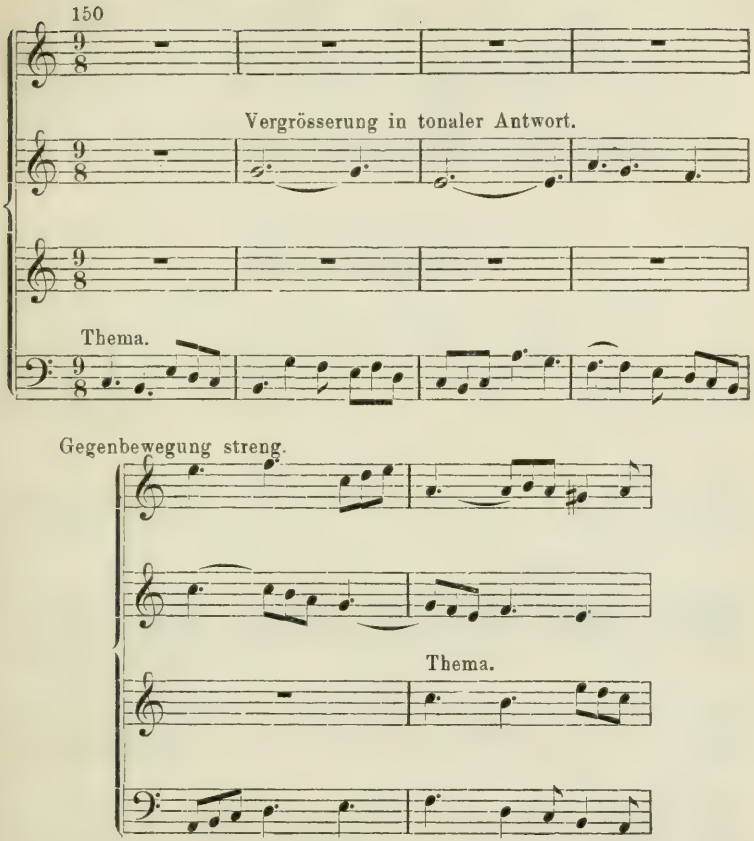


3) Nachahmung in der Verkleinerung — Darstellung des Themas in niederen Notengattungen:

149




4) Combinationen von Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung.




## Siebente Aufgabe.

**Bilde drei- und vierstimmige Imitationen mit Anwendung der Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung.**

Die Themata sind theils früheren Arbeiten zu entlehnen, theils behufs Anwendung der besonderen Formen ausdrücklich zu bilden. Als Muster dienen Nr. 1, 123, 124, 143 — 150.

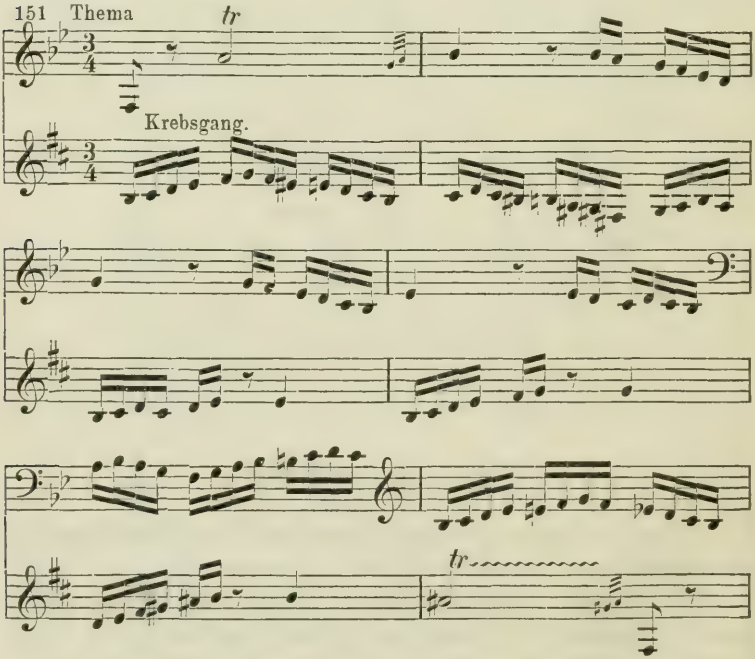
Zur Zeit der Herrschaft des contrapunktischen Stils standen diese besonderen Arten der Imitation, besonders in Verbindung mit canonischer Arbeit, in hohen Ehren; wir begegnen ihnen daher in den Compositionen

Bachs sehr häufig. Später, als der contrapunktische Stil nicht mehr die Oberhand hatte, sondern nur ein Moment der sogenannten thematischen Arbeit wurde, verloren diese Formen sehr an Bedeutung. Mozart und Beethoven aber haben sie, in eigentlich contrapunktischen Arbeiten, nicht selten angewendet.

## § 12.

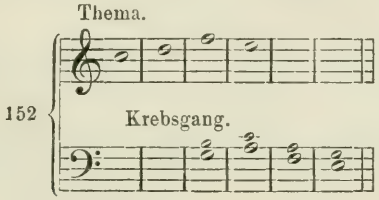
### Krebsgängige Nachahmung.

Die krebsgängige Nachahmung, welche das Thema von hinten nach vorn wiedergibt, ist eine musikalische Spielerei, welche nur zu Ehren ihrer Anwendung durch Beethoven, in der Sonate op. 106, hier aufgenommen wird. Das Thema, wie es zuerst auftritt, und der Krebsgang sind hier untereinandergestellt.




Zwar ergibt sich hier ein verwendbares und charaktervolles Fugenthema; aber der eigentlich musikalischen Wahrnehmung — durch das Gehör — wird sich auch dieser Krebsgang für immer entziehen.

Im Finale der grossen Cdur-Sinfonie von Mozart befindet sich gleichfalls ein Krebsgang, doch scheint dieser nicht in der Absicht des Meisters gelegen, sondern sich zufällig ergeben zu haben. (Vgl. des Verf. Aufsatz: Zwei moderne Krebsgänge, in der Neuen Berliner Musikzeitung (Bote und Bock) Jahrgang 1862.)




§ 13.

**Der Text in der Imitation.**

Wie schon mehrmals ausgesprochen ist, sollen die Arbeiten des Schülers vorzugsweise für Chorgesang geschrieben werden. Sämmtliche Aufgaben sind zunächst für diesen zu lösen. Dann erst findet das Instrumentale Berücksichtigung, und zwar in der, dem Chorgesang nächst verwandten, hinsichtlich der Selbständigkeit der Stimmen ähnlichsten Form des Streichquartettes.

Zum Chorgesang gehört nun — mit zwei unwesentlichen Ausnahmen — immer ein Text. Bisher wurde dem Schüler die Rücksicht auf diesen noch erlassen. Jetzt kann er als genügend eingearbeitet betrachtet werden, um sich für alle seine Vocalcompositionen bestimmter Texte zu bedienen.

1) Der Text wird ebenda entnommen, wo unsere grösstenMeister des Chorgesanges ihn vorzugsweise gefunden haben: in der lutherischen Bibelübersetzung und in der römisch-katholischen Messe, und den diesen beiden verwandten, dem Gottesdienst angehörigen Gesängen.

2) Der Text zu einem Imitationssatz bleibt in Thema und Nachahmungen der nämliche, und wird den Sylben in beiden auf dieselbe Weise untergelegt. Vgl. Muster Nr. 119.

3) Der Contrapunkt kann denselben Text ganz oder theilweise wiederholen, oder auch die Fortsetzung desselben bringen. So kann man z. B. über den Satz: „Der Herr ist König“ einen Imitationssatz

bilden, in welchem — in Thema und Contrapunkt — kein anderer Text vorkommt. Man kann aber auch den Contrapunkt über die Fortsetzung bilden:

„Dess freue sich das Erdreich".

Bei letzterem Verfahren müssen beide Abschnitte des Textes eine ziemlich gleiche Ausdehnung des musikalischen Satzes gestatten.

Aehnlich:

| Thema. | Contrapunkt. |
|---|---|
| Lobet den Herrn in seinen Thaten, | lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit. |
| Die Erde ist des Herrn | und was darinnen ist. |
| Jauchzet Gott alle Lande, | lobsinget zu Ehren seinen Namen. |
| Lobe den Herrn, meine Seele, | und, was in mir ist, seinen heiligen Namen. |
| Sicut locutus est | ad patres nostros. |
| Quam olim Abrahae promisisti | et semini ejus in saecula. |

| | |
|---|---|
| Cum sancto spiritu in gloria Dei patris | Amen! |
| Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn | Hosiannah! |
| Alles was Odem hat, lobe den Herrn | Halleluja! |

4) Das wesentlich unterscheidende Merkmal zwischen Gesang und Sprache besteht darin, dass

im Sprechen der Consonant
im Singen der Vocal

die Hauptsache ist. Hierauf beruht das ganze System der Gesangskunst. Für den vorliegenden Zweck genügt es, folgende Regeln mitzutheilen:

Die Consonanten gelten nur als Grenzen der Vocale, und werden, wieviele ihrer auch sind, mit gleicher, möglichster Geschwindigkeit abgethan. Nie wird ein Consonant ausgehalten.

Unter den Vokalen ist *a* der wohlklingenste. Passagen und bewegte Figurationen, sobald sie in der höchsten Lage der Stimme verlangt werden, müssen immer auf diesen Vokal gesetzt werden. — Der Doppelvocal *ei* wird immer *ai* gesungen. — In dem — vielleicht am häufigsten componirten und noch zu componirenden — Text: Kyrie eleïson, wird das zweite Wort fast immer, und richtig, viersylbig componirt, nämlich e-le-ï-son, zuweilen aber auch dreisylbig: eleison, sprich: elaison, wodurch allerdings der Vortheil eines reinen *a* gewonnen, aber die Sprachrichtigkeit verletzt wird.

Nächst *a* sind die wohlklingensten Vocale: *o*, (besonders in der helleren Klangfarbe, wie in „*Gott*",) *ä*, *ö*, *ü*, *y*. Der Vocal *e* wird

soviel wie möglich wie *ä* gesungen. Doppelvocale werden auf dem ersten Vocal gesungen, der zweite wird kurz nachgeschlagen, gleichsam als Consonant behandelt. Der Doppelvocal *eu*, und die gleichlautenden *aü*, *äu* bestehen in der Sprache im Gegensatz zur Schrift aus einem hellen *ö*, (wie in „*Gott*“) und aus einem kurzen *i*, (wie in „*ich*“).

Die Vocale *e*, *i*, *u* müssen bei figurirten Sätzen mit Vorsicht angewendet werden. Die beiden ersten klingen leicht gemein, das *u* dumpf*).

Jede Sprache lässt sich so vocalisiren, dass sie zum Gesang geeignet ist. In keiner Sprache entspricht die Schrift vollkommen dem Klang der Laute.

## Achte Aufgabe.

**1) Bilde vierstimmige tonale Imitationen zu geeigneten Texten. Vgl. Nr. 119.** Zunächst bediene sich der Schüler der oben unter 3) zusammengestellten.

**2) Lege einigen der früher gebildeten Imitationen angemessene Texte unter.**

Anmerkung. Es wurde oben zweier Ausnahmen gedacht, in welchen der Chorgesang des Textes entbehrt. Die eine dieser Ausnahmen ist das Vocalisiren — Singen auf einem Vocal, natürlich meist a — welches z. B. in Meierbeers „Afrikanerin“ den Verzückungstod der Selica einleitet und theilweise begleitet. Die andere ist der Gebrauch der Brummstimmen — Singen mit geschlossenem Munde, während eine bevorzugte oder Solostimme den Textgesang ausführt. Diese Art Gesang dankt ihre Entstehung der geselligen Unterhaltung, und ist fast ausschliesslich im Männerchor heimisch.

Beide Ausnahmen gehören nur der profanen Musik an. In der religiösen Musik bedient man sich, um eine ähnliche Wirkung zu erreichen, immer lang ausgehaltener Textsylben, die natürlich auch in der profanen Composition zu gleichem Zwecke gebraucht werden können.

*) Der natürliche Gebrauch des Mundes und der anderen Sprachwerkzeuge, welche ja im Leben mannigfaltigen Functionen dienen, führt bei fast allen Individuen zu mehr oder weniger unästhetischen Gewohnheiten des Sprechens und Singens, deren Beseitigung Hauptaufgabe des Gesangunterrichts ist.

# II. Der Canon

## im einfachen Contrapunkt.

### A. Der Engführungscanon.

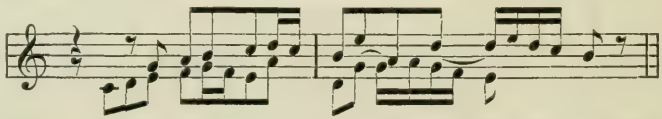
§ 14.

**Der zweistimmige Canon.**

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heisst Canon.

Wir nennen hergebrachter Weise das Thema des Canons: Proposta, die Nachahmung: Risposta. Diese Bezeichnungen werden zwar auch auf die gewöhnliche Art der Nachahmung angewendet, doch bedienen wir uns ihrer hier ausschliesslich für den Canon.

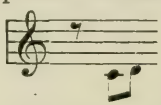
In dem folgenden Sätzchen tritt die Risposta schon nach den beiden ersten Tönen der Proposta ein:

153 

In den meisten Anwendungeu der canonischen Form tritt die Risposta, wie hier, schon nach wenigen Tönen der Proposta ein, und zwar geschieht dies, weil sich so die Durchführung der Nachahmung dem Ohre am leichtesten bemerkbar macht.

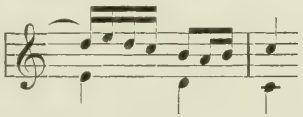
Die Herstellung eines solchen Sätzchens geschieht auf folgende Art:

Man schreibt die Proposta bis zum Eintritt der Risposta



dann überträgt man diesen Anfang in die Risposta , dann

setzt man dazu die Fortsetzung der Proposta , überträg diese wieder in die Risposta und wiederholt dieses Verfahren, bis die Proposta zu einem tonisch und rhythmisch zulässigen Abschluss gelangt, welchen dann die Risposta ebenfalls nachahmt. Dieser Abschluss braucht aber nicht grade ein förmlicher Schluss zu sein, weil man einen solchen frei, d. h. ohne Canonik, anhängen kann. Z. B. an obiges Sätzchen:

154 

Die Nachahmung kann im Canon in jedem Intervall geschehen, doch bevorzugt man auch hier die reinen Intervalle, die Octave als Tonica, Quarte und Quinte als Tonica und Dominante.

Der Canon wird nach dem Nachahmungsintervall bezeichnet, z. B. als Canon in der Oberterz, in der Unterquinte, in der Sexte u. a. m. Ist das Intervall nicht näher bezeichnet, so ist immer das obere gemeint, z. B. Sexte schlechthin heisst Ober-Sexte.

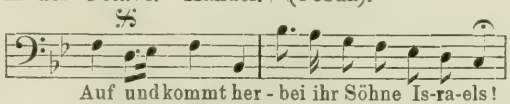
N. 153 ist ein Canon in der (Ober-) Quinte.

Da, — wenn die Proposta, das Intervall der Nachahmung, und die Stelle ihres Eintritts gegeben ist, — der Verlauf des Canons hinreichend festgestellt ist, kann man jeden Canon einstimmig notiren. Die Stelle, wo die canonische Nachahmung aufhört, wird durch eine Fermate bezeichnet:

Canon in der Quinte.

155

Canon in der Octave. Händel. (Josua).




Die Stimmenzahl ergibt sich aus der Zahl der Eintrittszeichen 𝄋.

## Neunte Aufgabe.

**1) Bilde hiernach sehr zahlreiche Canons für zwei Stimmen, besonders in der Octave, in Tonica und Dominante, Dominante und Tonica.**

Die bei weitem wichtigste und häufigste Anwendung der Canons geschieht in der Fuge als Engführung des Themas. Hat man nämlich ein Fugenthema canonisch gebildet, wie in Nr. 153 geschehen ist, und es in voller Gestalt ein- und durchgeführt, so lässt man es im weiteren Verlauf in canonischer Form auftreten, man führt das Thema in die Enge, und dieses Verfahren heisst Engführung.

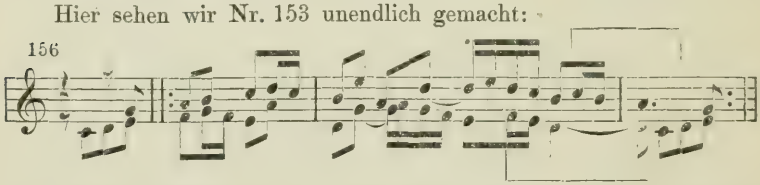
### § 15.

### Der unendliche Canon.

Unendlich heisst ein Canon, der so eingerichtet ist, dass er, ohne die canonische Nachahmung jemals zu unterbrechen, immer wieder von vorn anfangen kann.

Hier sehen wir Nr. 153 unendlich gemacht:

156



Dieses Verfahren ist mit erheblicher combinatorischer Schwierigkeit verbunden, weil die Risposta zu den gleichzeitigen und den folgenden Tönen der Proposta stimmen muss. Der erleichternde Gebrauch der Hülfslinie ist aus dem strengen Satz bekannt, und sehr zu empfehlen.

## Zehnte Aufgabe.

**Mache die zur vorigen Aufgabe gebildeten Canons unendlich.**

### § 16.

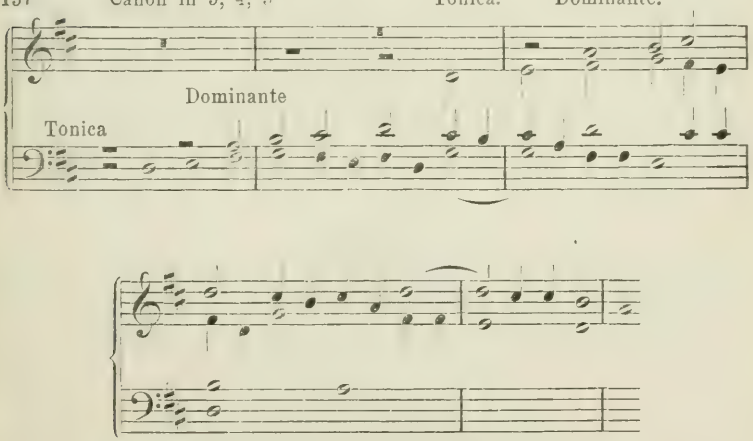
### Der drei- und vierstimmige Canon.

Der drei- und vierstimmige Canon lässt natürlich eine viel grössere Mannigfaltigkeit der Aufgaben zu, als der zweistimmige. So kann

die Stimmordnung eine grade sein, d. h. es können die Stimmen von oben nach unten, oder von unten nach oben, in natürlicher Reihe ihrer Gattung aufeinanderfolgen, oder sie kann eine unterbrochene sein, z. B. Bass, Alt, Tenor, Sopran. Da man in letzterem Fall leicht in die Lage kommen kann, des doppelten oder mehrfachen Contrapunktes zu bedürfen, beschränken wir uns hier auf die grade Stimmordnung.

Ferner können die Intervalle der Nachahmung gleich oder verschieden sein. Da Verschiedenheit der Intervalle die combinatorische Schwierigkeit ganz ausserordentlich erhöht, so beschränken wir uns auf gleiche Intervalle, nur den einen Fall ausnehmend, wo die Nachahmungsintervalle Tonica und Dominante der Tonart sind, wie in folgendem Canon aus Bach's Hmollmesse:

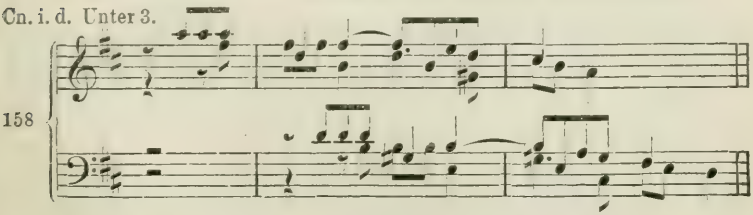
157 Canon in 5, 4, 5 Tonica. Dominante.



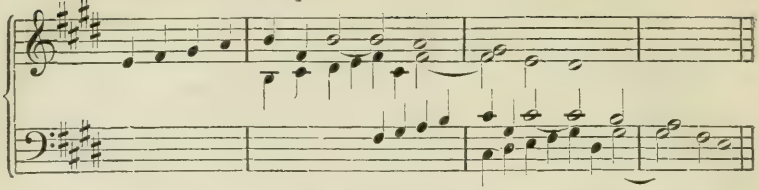

In gleichen Intervallen bewegen sich folgende beide Canons:

Cn. i. d. Unter 3.

158



Canon in der Unterquarte.



Endlich können die Eintrittspunkte gleich oder verschieden sein. In den beiden letzten Beispielen Nr. 158 sind sie gleich, in Nr. 157 verschieden. Hier tritt nämlich der Alt einen halben Takt später ein als die anderen Stimmen. Im Allgemeinen erleichtern gleiche Eintrittszeiten die Arbeit. Im besonderen Fall jedoch kann grade das Gegentheil stattfinden, und möge es freistehen, sich hierin jedesmal für das Leichtere zu entscheiden.

Im Allgemeinen ist indessen die Anwendung des drei- und vierstimmigen Canons im Verhältniss zu der des zweistimmigen äusserst selten, erstens, weil die Herstellung solcher Canons allzu grosse combinatorische Schwierigkeiten bietet, zweitens, weil die grössere Stimmenzahl die rein musikalische Auffassung derselben — durch das Gehör — sehr erschwert.

## Elfte Aufgabe.

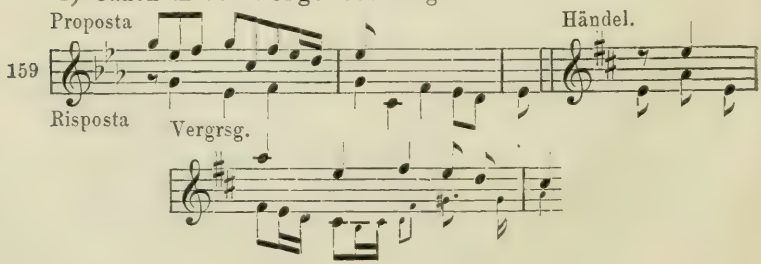
**1) Bilde drei- und vierstimmige Canons.**

**2) Mache dieselben (und die hier gegebenen) unendlich.**

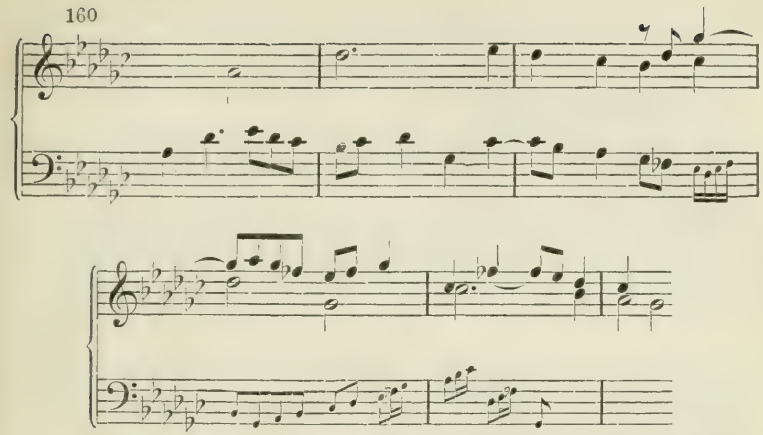
### § 17.

### Die besonderen Imitationsformen im Canon.

1) Canon in der Vergrösserung.



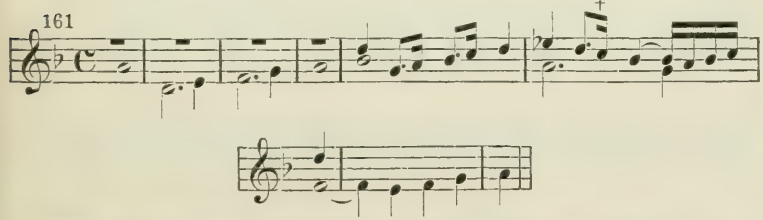
160



Unendlich machen kann man einen Canon in der Vergrösserung nur dann, wenn die Proposta zu beiden Hälften der Risposta stimmt, also zweimal ausgeführt werden kann, während diese einmal ausgeführt wird. Ein Beispiel dieses sehr schwierigen Kunststückes siehe in der Lehre vom strengen Satz § 60. Der zeitraubende Versuch, ein derartiges Sätzchen herzustellen, muss dem Belieben des Schülers überlassen bleiben.

2) Canon in der Verkleinerung.

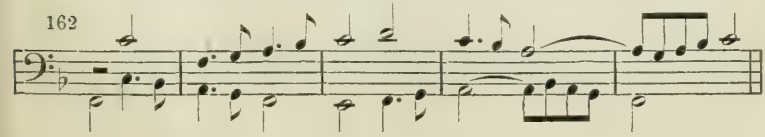
161



Man sieht, dass der Canon in der Verkleinerung alsbald in sein Gegenstück, den Canon in der Vergrösserung umschlägt, weil sich die langsamere Proposta alsbald in die Risposta verwandelt. In dem gegebenen Beispiel geschieht dies bei +.

3) Canon in Gegenbewegung.

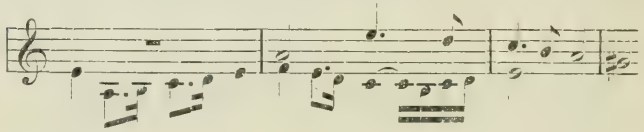
162



Solche Canons, besonders wenn sie, wie dieser, auf einem gebrochenen Accord beruhen, sind leicht unendlich zu machen. Vorstehender kann durch Viertel- oder Achtel-Noten sofort in den Anfang zurückgeführt werden.

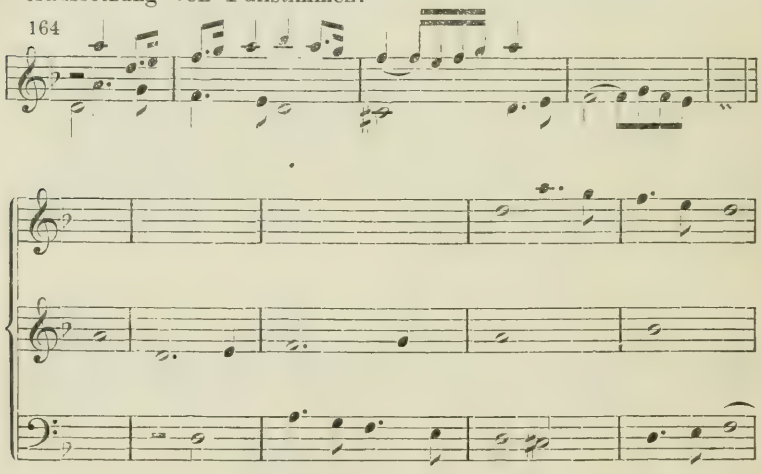
4) Gegenbewegung und Vergrösserung.

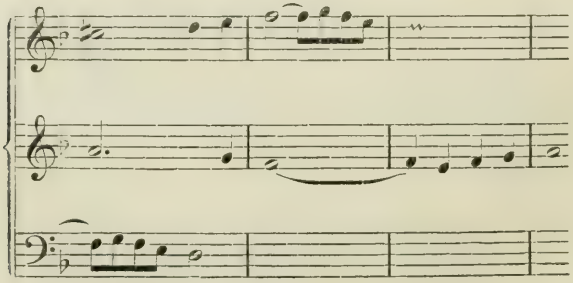
163

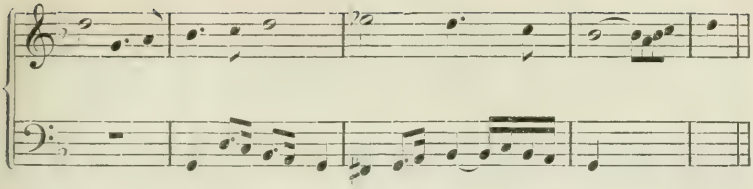


5) Gegenbewegung und Verkleinerung zum Theil unter Voraussetzung von Füllstimmen:

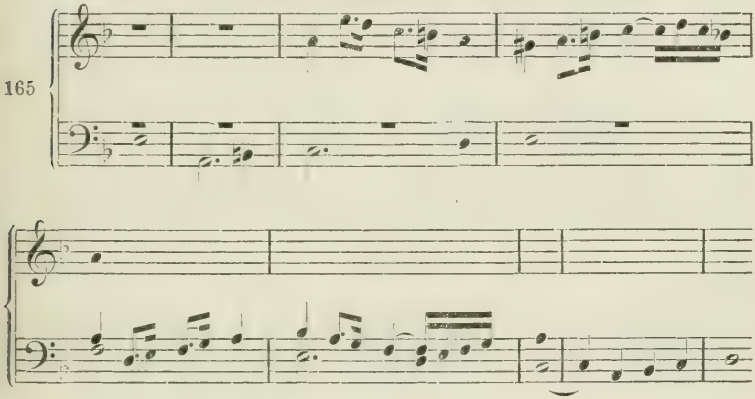
164







Verkleinerung in Gegenbewegung und grader Bewegung.




## Zwölfte Aufgabe.

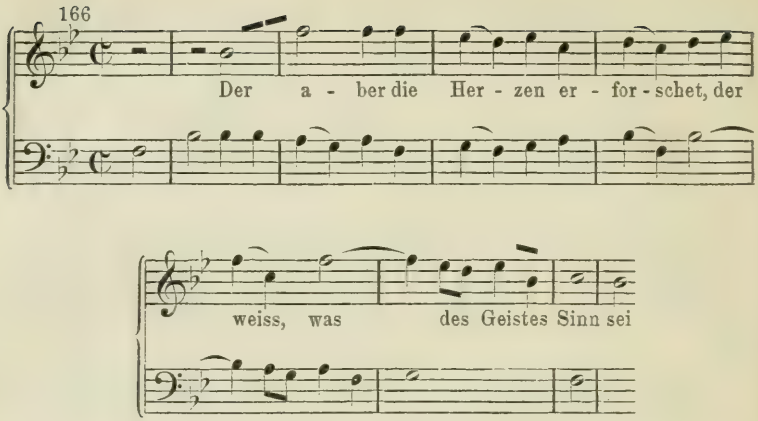
**Bilde dergleichen Canons. Die ad 3) gemachten sind auch unendlich zu machen. Bei den übrigen steht es im Belieben des Schülers.**

§ 18.

### Tonale Imitation im Canon.

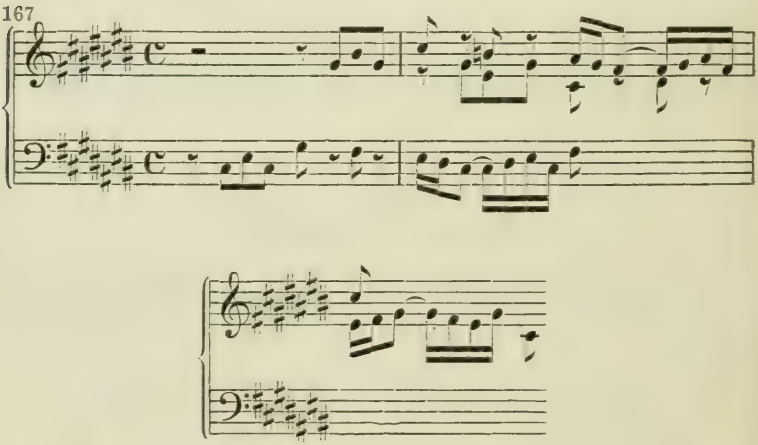
Auch beim Canon in Quarte oder Quinte bedient man sich nicht selten tonaler Imitation. Diese beschränkt sich meist darauf, den Grundton durch die Quinte, die Quinte durch den Grundton zu beantworten, und dadurch eine kleine Veränderung in die Intervalle der Nachahmung zu bringen.

166




Auch der folgende Canon zeigt in der ersten Risposta den tonalen Quartenschritt zur Tonica, während die zweite, welche in der Gegenbewegung geschieht, sich real verhält.

167



## Dreizehnte Aufgabe.

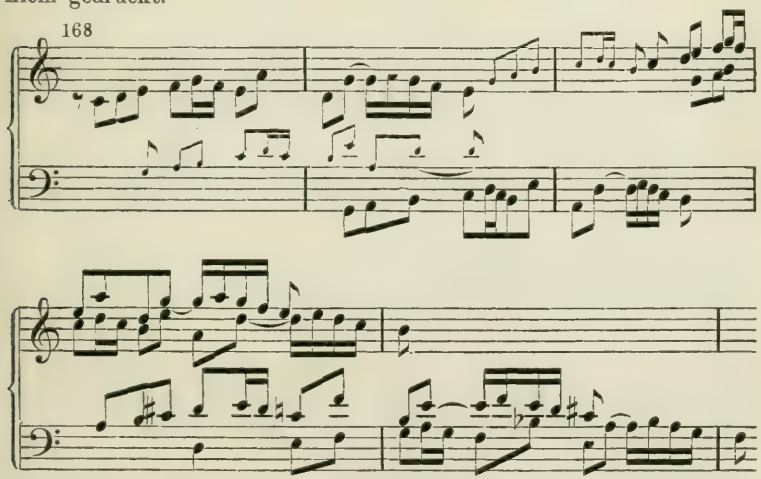
**Bilde Canons, vorzugsweise zweistimmig, mit Anwendung tonaler Imitation.**

## § 19.

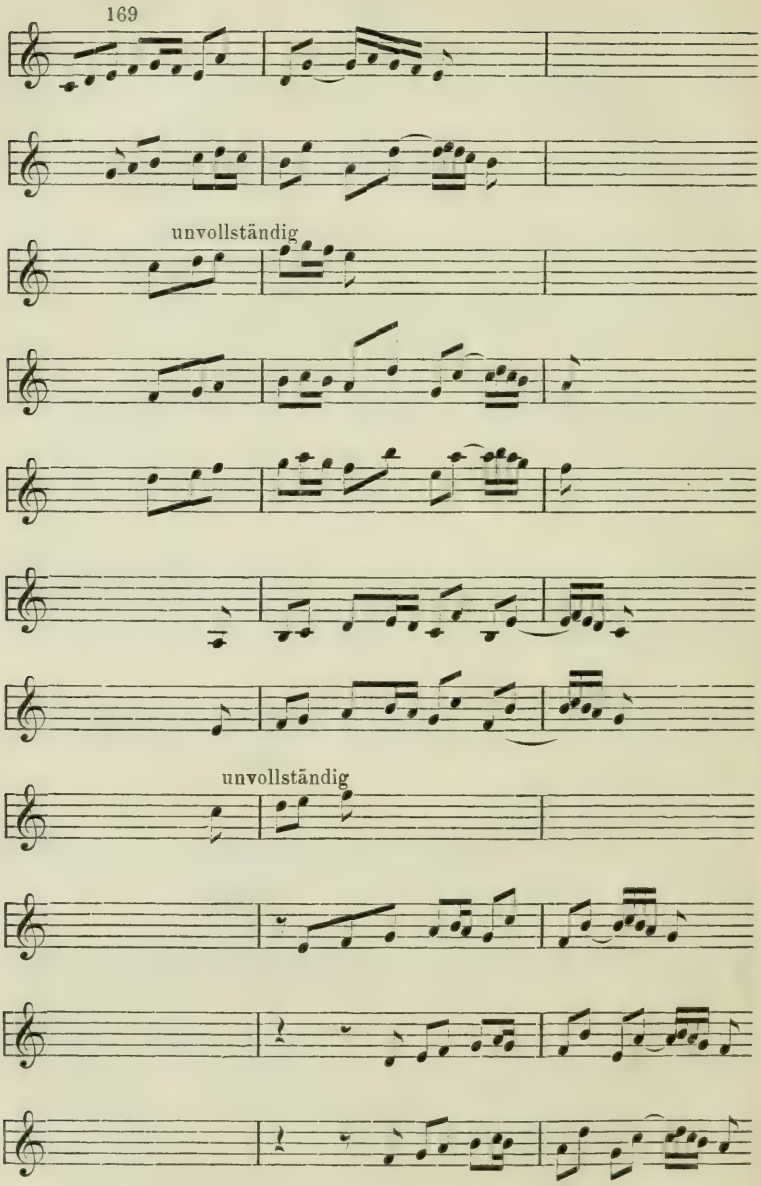
### Freiheiten im Canon.

Die Freiheiten der Imitation finden auch beim Canon Anwendung, soweit die Auffassung der Canonik dadurch keine Einbusse erleidet. Aesthetisch ist es ziemlich gleichgültig, ob ein Canon in strenger Intervalltreue auftritt oder nicht, wenn nur deutlich vernehmbar bleibt, dass die Nachahmung ununterbrochen fortgesetzt wird. Besonders in den Engführungen der Fugen, welche die bei weitem wichtigste Anwendung der canonischen Kunst ausmachen, haben sich die Meister in aesthetischem Interesse grosse Freiheiten gestattet.

Die erste Fuge des wohltemperirten Klaviers, welche auf Engführungen angelegt ist, führt zwar das Thema intervallgetreu durch, lässt es aber einigemale nur zur Hälfte angeben. In dem folgenden Auszug der grossen Engführung, welche die dritte Durchführung dieser Fuge ausmacht, sind die unvollständigen Anführungen des Themas klein gedruckt.

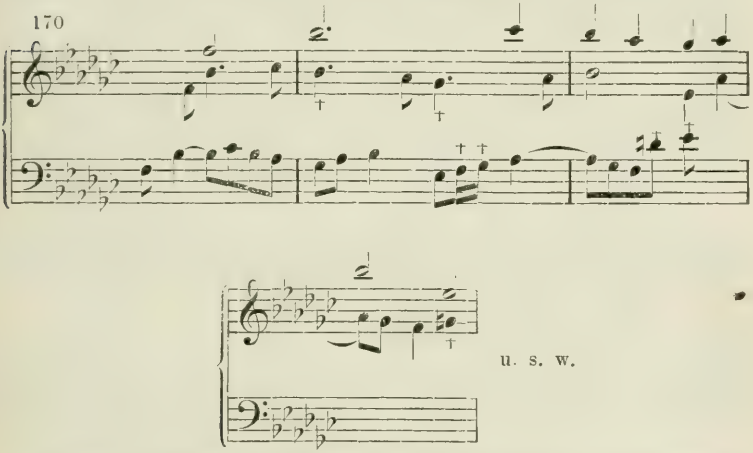



Es folge hier das canonische Gewebe, auf welchem sämmtliche Engführungen dieser Fuge beruhen. Man ersieht aus demselben, wie weit Bach in harmonischer Rücksicht ging, wenn es das Interesse einer contrapunktischen Idee verlangte.


169
unvollständig
unvollständig

In dem folgenden Beispiel, welches derselben Fuge angehört wie Nr. 1, ein Vergrösserungscanon in der Octave, hat der Bass kleine tonische, die Mittelstimme erhebliche rhythmische Veränderungen erfahren, während die Oberstimme (mit Ausnahme des ersten Tones) sich genau an das hier unter Nr. 1 mitgetheilte Thema hält.

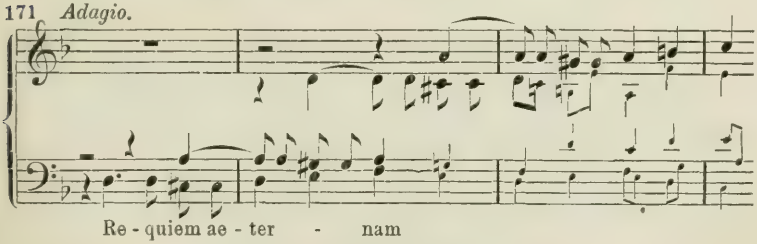
170




Solche Freiheiten erleichtern natürlich den Satz, besonders im mehrstimmigen Canon, ausserordentlich. Der wichtigste Vortheil, den sie gewähren, ist immer der, dass man jederzeit an die Stelle eines unbequemen Intervalles der Nachahmung ein bequemes setzen kann.

Der erste Chor des Mozart'schen Requiems beginnt mit einer Engführung des Themas, in welcher die beiden Mittelstimmen dasselbe unvollständig bringen. (Vgl. „Der strenge Satz etc." §. 57)

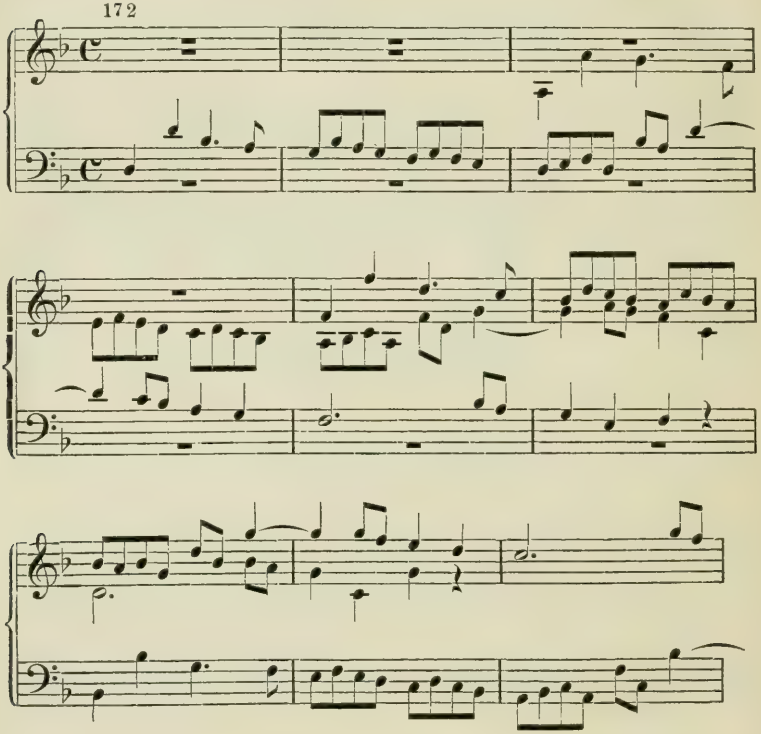
171 *Adagio.*




Chromatische Veränderungen allein werden von den Componisten nicht als Freiheiten betrachtet, sondern regelmässig angewendet, um

dem Canon mannigfaltigere Modulation zu verleihen. Dagegen Veränderungen der diatonischen Stufen, wie in dem folgenden Beispiel, sind Freiheiten, doch kann man diese, ohne aesthetischen Nachtheil, viel weiter ausdehnen.

172



## Vierzehnte Aufgabe.

**Bilde zwei- bis vierstimmig freie Canons.** Hierzu kann der Schüler frühere Arbeiten benutzen.

## B. Der Canon als selbständige Kunstform.

### § 20.

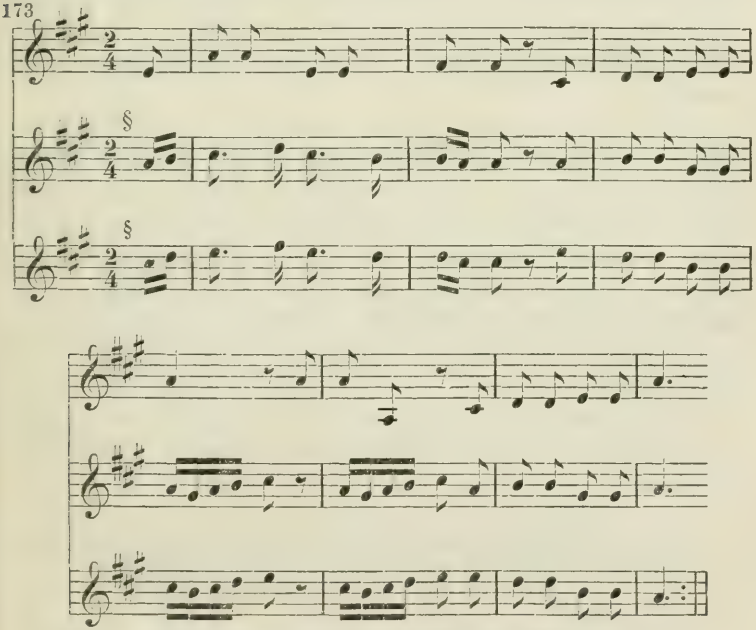
### Das canonische Lied.

Das canonische Lied oder der Gesellschaftscanon (auch

Strophencanon genannt) ist ein strenger Canon im Einklang für gleiche Stimmgattung. Er besteht aus Abschnitten von gleicher Taktzahl, welche hintereinandervorgetragen eine selbständige Melodie bilden. Der erste und zweite dieser Abschnitte müssen untereinander einen correkten zweistimmigen Satz bilden; der dritte erscheint immer mit den beiden andern zusammen, setzt also auch harmonisch diese voraus; ebenso der vierte die drei ersten, und so fort, falls etwa mehr als vier Abschnitte sind.

Da diese Art Canon meist dem geselligen Vergnügen dient, so kommt es darauf an, ihm eine recht populäre Fassung zu geben. Hier ein sehr bekanntes Beispiel, welches von Haydn herrühren soll.

173



**Bilde einige solche Canons zu geeigneten Texten.**

## § 21.

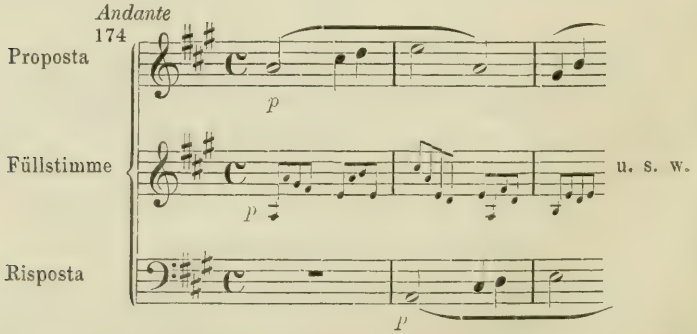
### Hauptform des selbständigen Canons.

Ungleich wichtiger für die technische Ausbildung des Komponisten, als der vorige, und den § 14 — § 19 vorgetragenen Formen näher verwandt, ist der Canon im kürzeren Zwischenraum der Nach-

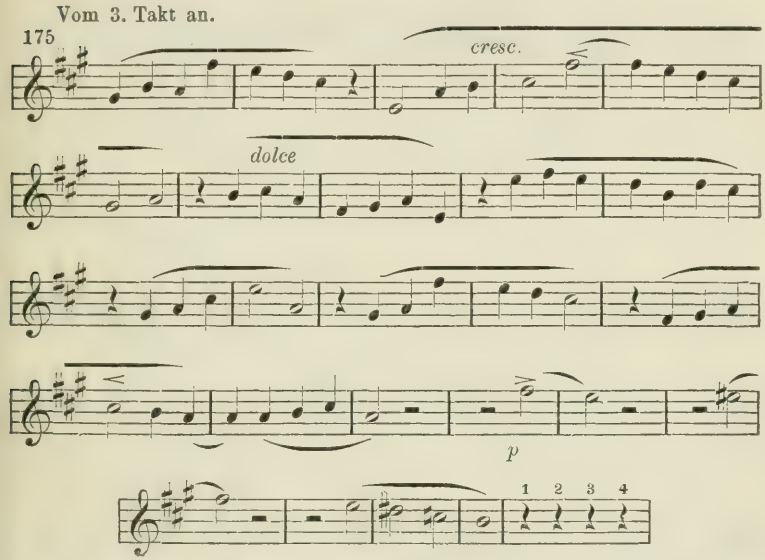
ahmung. Dieser nimmt zwar auch in der Regel eine einfache oder zusammengesetzte Liedform an, d. h. er besteht aus correspondirenden Abschnitten von grader Taktzahl mit den üblichen Caesuren durch Ganz- und Halbschlüsse. Aber der Zeitraum der Nachahmung fällt nicht mit der Dauer dieser Abschnitte zusammen, sondern erfolgt in kürzerem Zwischenraum. Die Vortheile dieses Verfahrens ergeben sich aus der leichteren Erkennbarkeit der Canonik durch die geringere Entfernung der nachahmenden Stimme von der vortragenden. Am besten eignet sich zu solchen Arbeiten eine einfache, breite Cantilene im zweistimmigen Satz, mit ein oder zwei Füllstimmen oder harmonischer Begleitung. Muster in den mannigfaltigsten Formen, bis zur Sonatenform einerseits und dem Walzer andrerseits fortschreitend, bieten die Canons von Kiel (Vgl. desselben „Canons im Kammerstil“ und „Walzer“), Klengel und Clementi (im Gradus ad parnassum).

Die Herstellung dieser ebenso interessanten, wie erheblich fördernden Arbeit soll hier an einem zweistimmigen Canon in der Octave mit Füllstimme gezeigt werden. Nachdem der Schüler einige ähnliche Arbeiten ausgeführt hat, möge er auch den schwierigen Versuch einiger Canons in anderen Intervallen, etwa Quinte oder Quarte, machen. Vor allem ist immer darauf zu achten, dass die Füllstimme oder die begleitende Harmonie so einfach und durchsichtig gehalten ist, dass der Canon durch dieselbe nicht verdunkelt, sondern vielmehr hervorgehoben wird.

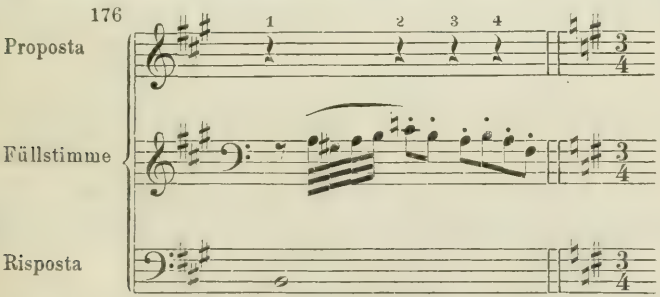
Der folgende Canon kann für Klavier zu zwei Händen ausgearbeitet werden, oder für Violine und Klavier, oder für Klavier und Violoncell.



Indem nun dem Schüler das Nachtragen der Risposta im Bass, und die Ausführung der Füllstimme (in der Mitte) überlassen wird, folgt hier die Fortsetzung im einstimmigen Auszug.

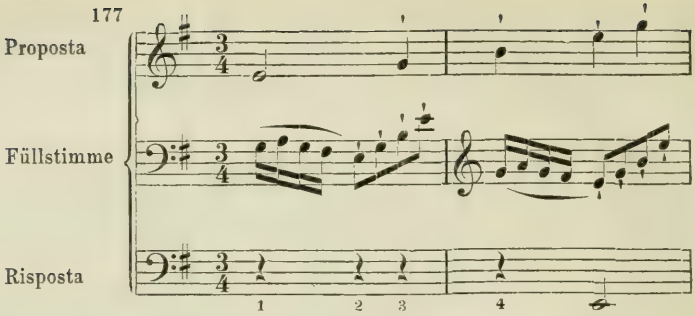



In diesem letzten Takt macht nun, über dem nachahmenden Bass, die Füllstimme einen Uebergang nach E moll, etwa in folgender Art:

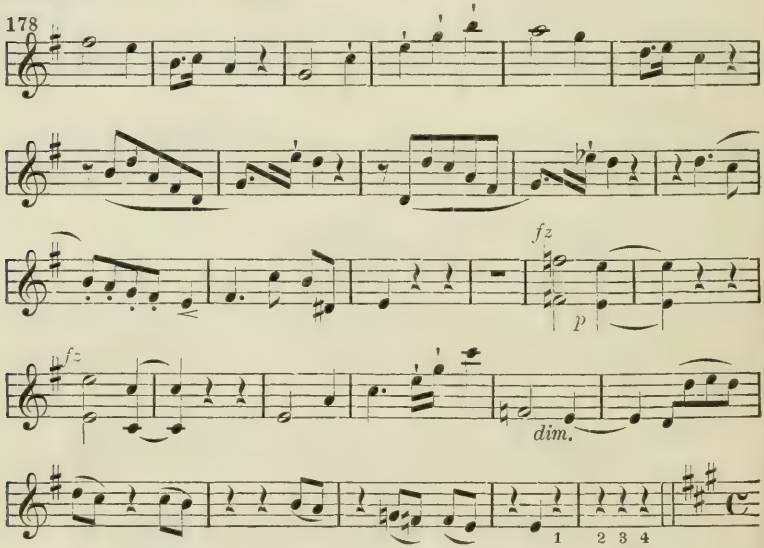



Hier tritt ein Wechsel der Tonart — **und der Taktart** — ein, ohne dass der Zwischenraum der Nachahmung verändert wird.

Die Taktart wird $^3/_4$, aber der Zwischenraum der Nachahmung bleibt vier Viertel, wodurch eine interessante, in den Musterwerken dieser Gattung nicht selten angewandte, Taktverschiebung entsteht.



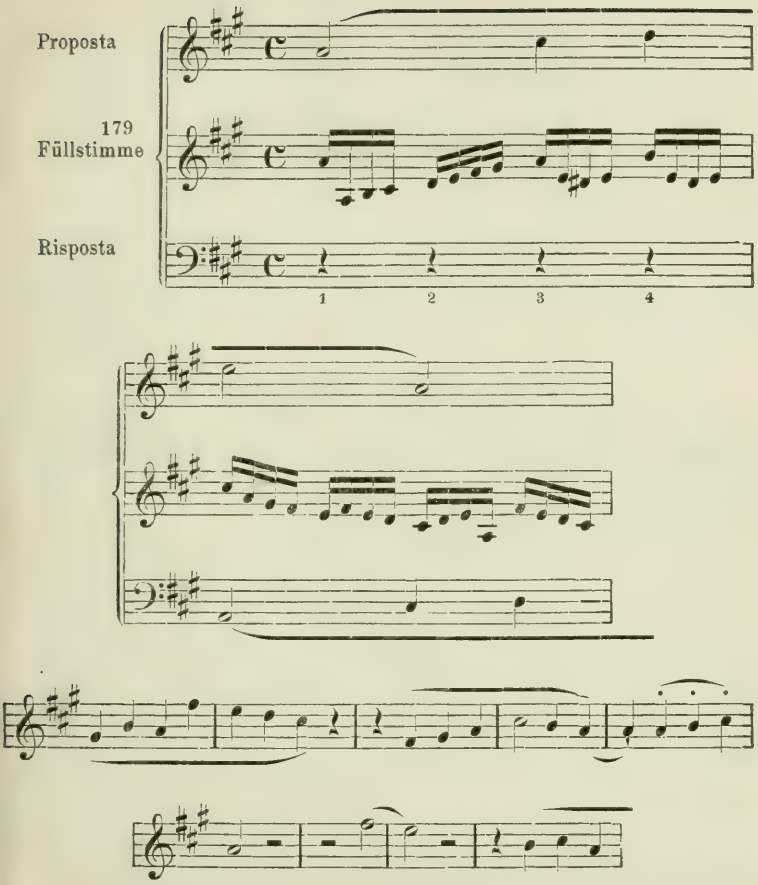

Folgt wieder die Fortsetzung mit Ueberlassung der Risposta und Füllstimme an den Schüler:



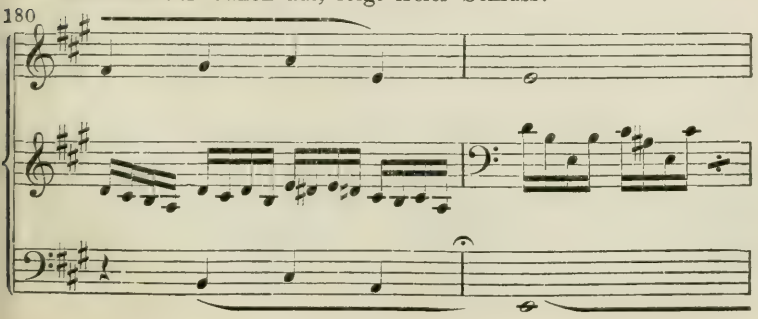

Hier kehrt der Canon in seinen Anfang zurück mit erhöhter Figuration der Füllstimme (Sechszehntel), wo er dann, nach vollständiger oder abgekürzter Wiederholung, schliesst.

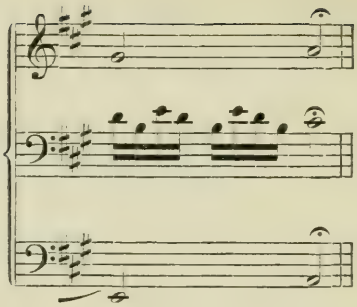
Man sieht, dass der Zwischenraum der Nachahmung von vier Vierteln nirgends aufgegeben worden ist, trotz des Wechsels der Taktart.

Hier folgt eine abgekürzte Fassung des Schlusses:




Hier hört der Canon auf, folgt freier Schluss:





## Fünfzehnte Aufgabe.

**Bilde einige Canons zweistimmig, mit einer oder zwei Füllstimmen, oder harmonischer Begleitung.**

Als ausführendes Organ betrachte man

entweder Klavier
oder Orgel (2. Manuale und Pedal)
oder Streichquartett
oder Duettgesang

mit einfacher harmonisch figurirter Klavier-Begleitung. In letzterem Falle wähle man einen geeigneten religiösen oder profanen Text.

Die besonderen Formen der Nachahmung — Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung — lassen sich auch auf diese Form des Canons — wiewohl mit sehr geringer aesthetischer Ausbeute — anwenden. Wir kommen auf dieselbe nach der Lehre vom doppelten Contrapunkt zurück.

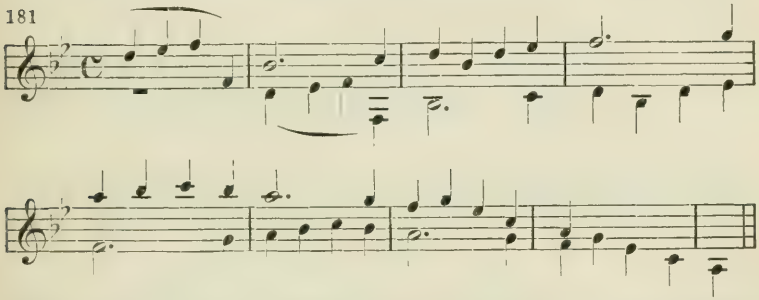
Auch die Freiheiten im Canon (§ 19) finden hier vielfach Anwendung, bedürfen aber keiner Uebung. Ein Beispiel sehr freier aber doch durchgängiger Canonik bietet das Duett N. 14 in Bach's Hmollmesse, wo das Intervall der Nachahmung häufig geändert wird.

Im drei- oder gar vierstimmigen selbständigen Canon soll der Schüler sich erst nach der Lehre vom doppelten Contrapunkt versuchen. Dasselbe gilt vom Zirkelcanon und Doppelcanon. Denn, wenn auch in den meisten Fällen zur Herstellung dieser Canons der einfache Contrapunkt genügt, so ist es nicht immer ganz leicht, diese Fälle auszuwählen oder vorher zu bestimmen.

Es ist unmöglich, die Abhandlung vom Canon zu schliessen, ohne einige Werke Beethoven's, des Vollenders unserer klassischen Instrumentalmusik, zu erwähnen. Ausser den zahlreichen, der Engführung gleich zu achtenden oder verwandten Anwendungen der Canonik in seinen Werken, sind es besonders drei Compositionen des Meisters, welche als Canons hochberühmt sind.

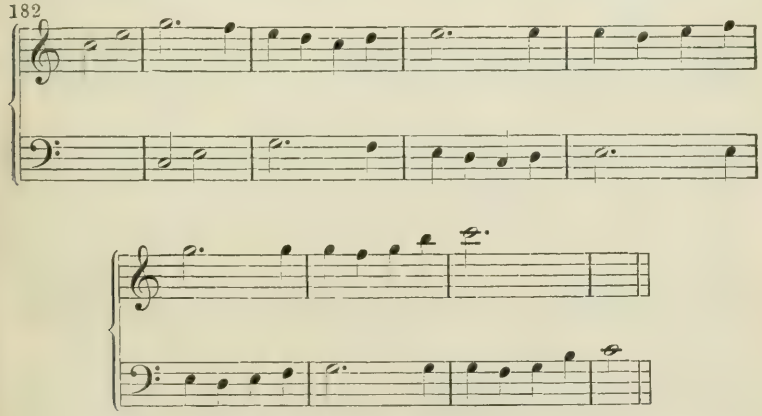
1) Der Canon im ersten Satze der Bdursinfonie:

181



welchem man den am Schluss der Cmollsinfonie an die Seite stellen könnte,

182

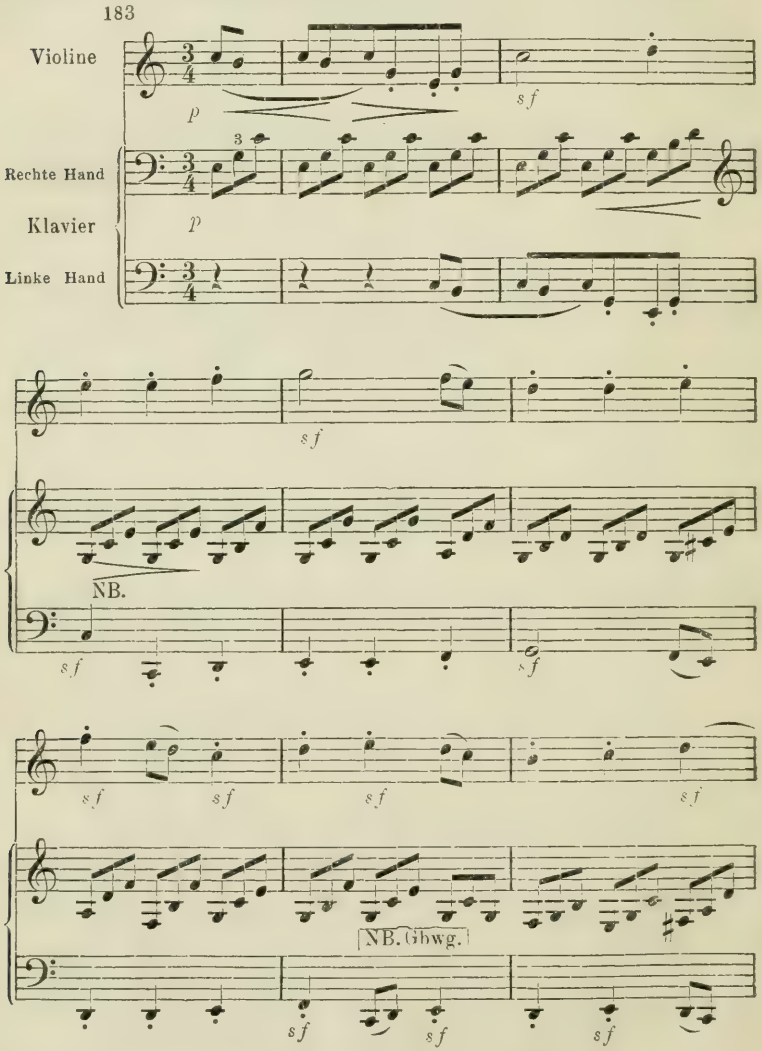


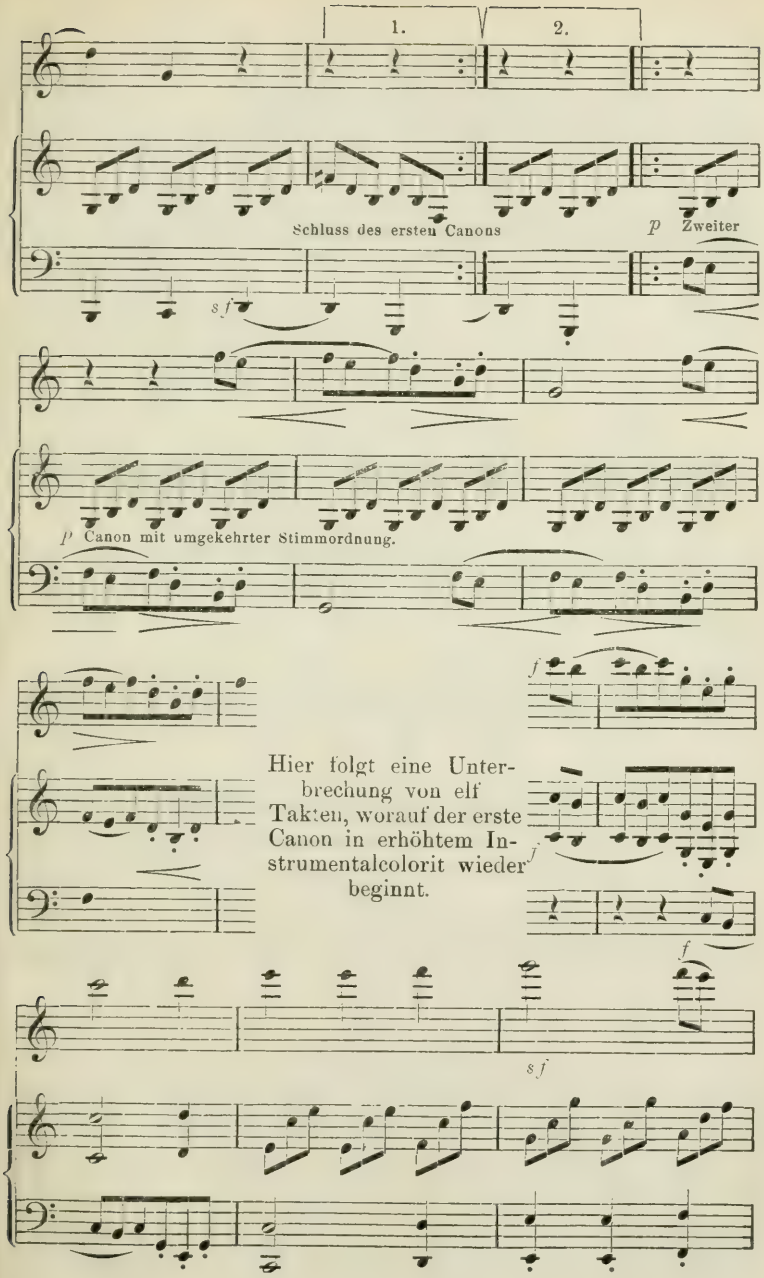
wenn dieser nicht gar zu leicht aus dem gebrochenen Cduraccord hervorginge.

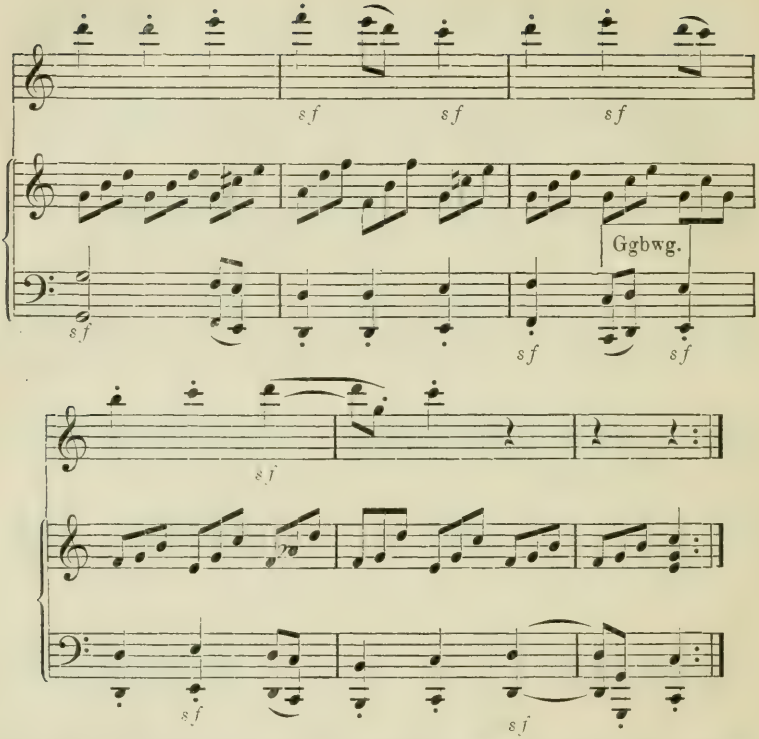
2) Der vierstimmige Canon im Fidelio, bei dem aber die eigentlich canonische Arbeit gegen das Thema, mit Absicht ganz leicht, kaum mehr als harmonisch stützend, gehalten ist, während der

Schwerpunkt und Hauptfactor der Wirkung, nächst der edlen, innigkeuschen Melodie, in der einzig schönen Behandlung des Orchesters liegt.

3) Der zweistimmige Canon mit harmonischer Figuralstimme im Trio des Scherzo der Cmoll-Sonate op. 30, 3.




1.
2.
Schluss des ersten Canons
p Zweiter
sf
p Canon mit umgekehrter Stimmordnung.
f
Hier folgt eine Unterbrechung von elf Takten, worauf der erste Canon in erhöhtem Instrumentalcolorit wieder beginnt.
f
f
sf




Die grosse harmonische Einfachheit, die der bisher unerreichte Meister der Harmonik, für diese und ähnliche Arbeiten gewählt hat — in dem er jede Harmonie gleichsam erst canonisch recht ausbeutet, ehe er zu einer anderen fortschreitet — möge dem Schüler als Vorbild höchster künstlerischer Weisheit dienen.

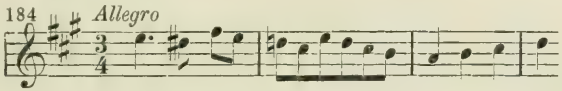
## § 22.

### Die contrapunktische Variation.

Der Variation liegt bekanntlich die Harmonik eines Themas zu Grunde, welches gewöhnlich liedförmig, d. h. aus zwei oder drei Perioden zusammengesetzt ist. Auf dieser Grundlage bewegt sich nun die Variation von der einfachsten Figuration bis zur künstlichsten Contrapunktik. Zuweilen erlaubt man sich auch zu Gunsten melodischer, figurativer oder contrapunktischer Motive kleine Abweichungen von

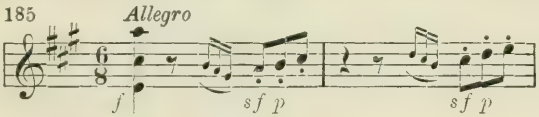
der harmonischen Unterlage. Eine vorübergehende Unterbrechung der Variation durch einen phantasieartigen, harmonisch freien Satz findet sich häufig. Die Werke Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts, ganz besonders aber die Streichquartetten und andere Combinationen von Soloinstrumenten, liefern hier ausserordentlich zahlreiche Beispiele von der einfachsten bis zur complicirtesten Fassung. Zwei Werke sind es, die hier mit Vorliebe als Muster aufgeführt werden, nach denen der Schüler zu arbeiten hat: Mozarts Variationen aus dem Adur-Quartett:

184 *Allegro*



und Beethovens Variationen aus dem Adur-Quartett op. 18 Nr. 5:

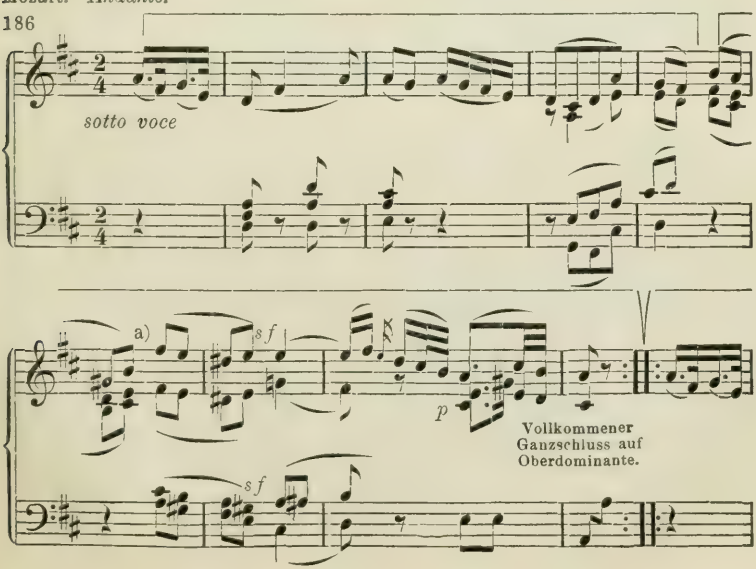
185 *Allegro*

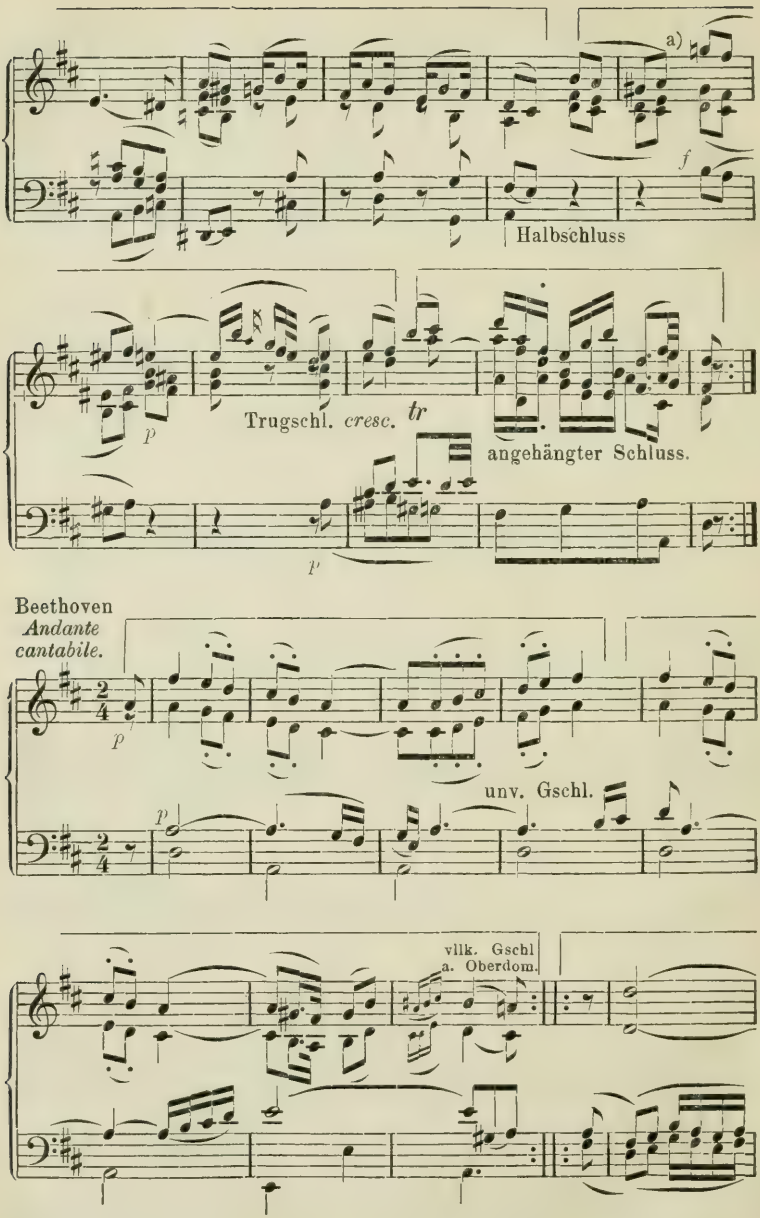


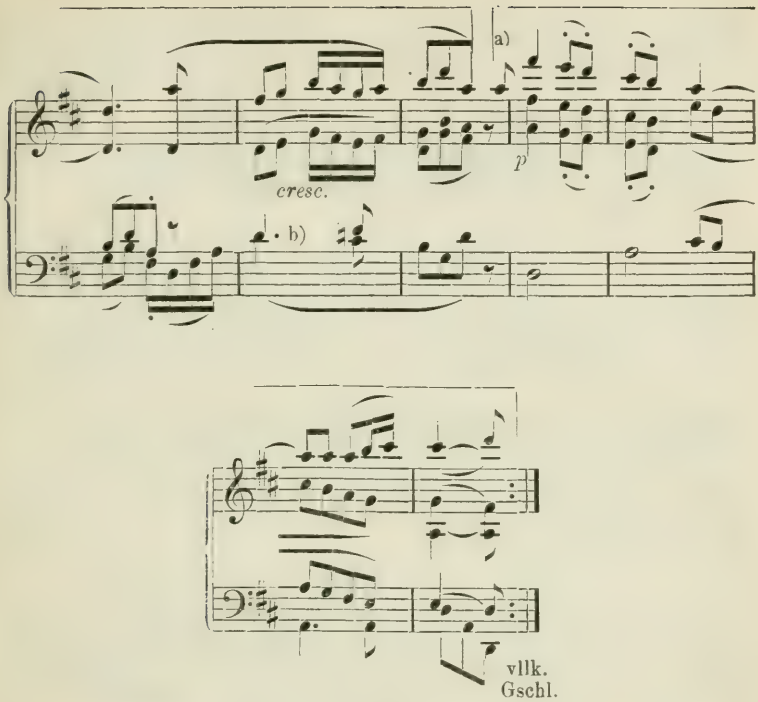

Die beiden Themen folgen hier der Raumersparniss halber auf zwei Systemen. Der Schüler hat natürlich in Partitur auf vier Systemen, die Bratsche im Altschlüssel, zu schreiben.

Mozart. *Andante.*

186




a)
f
Halbschluss
p
Trugschl. cresc. tr
angehängter Schluss.
p
Beethoven
Andante
cantabile.
2/4
p
unv. Gschl.
p
vllk. Gschl
a. Oberdom.

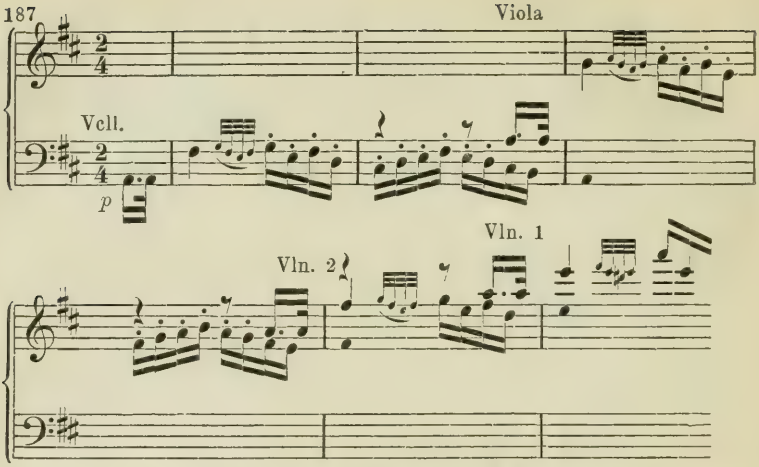



Das Beethovensche Thema hat den Vorzug grösserer Einfachheit in Construktion, Melodie und Harmonie. Es eignet sich daher vorzugsweise zum Muster.

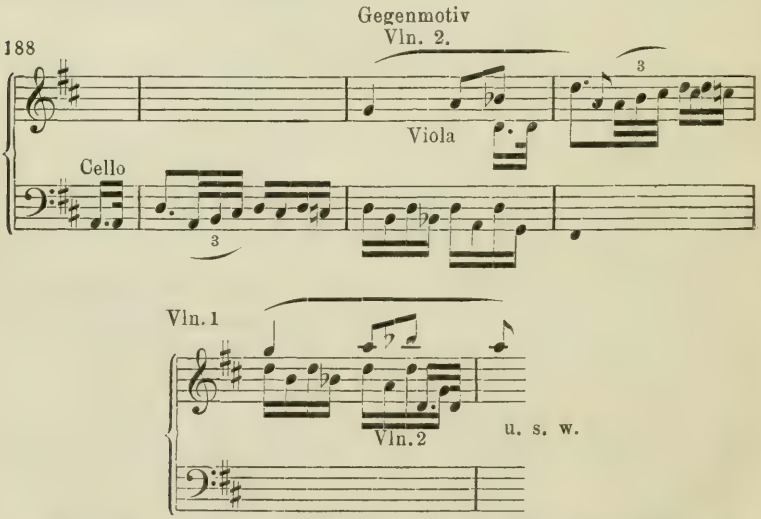
In beiden Sätzen finden wir bei a) die Octavverdoppelung angewendet. Der Satz wird dadurch vorübergehend dreistimmig, aber die eine, verdoppelte Stimme gewinnt an Klangfülle und Eindringlichkeit.

Die falsche Quinte in dem zweiten Beispiel bei b) gehört zu denjenigen, welche wenig ins Ohr fallen, weil die eine Dominantenharmonie den Takt beherrscht, und die Quinte-bildenden Töne nur durchgehen.

Während nun Mozart in der ersten Variation einen Figurationssatz der ersten Geige mit vorherrschenden Zweiunddreissigsteln bildet, der von den anderen Stimmen in ruhiger Rhythmik getragen wird, behandelt Beethoven gleich die erste Variation contrapunktisch, nämlich als Imitationssatz.




Im zweiten Theil wird das Motiv ein wenig verändert, und ein kleines Gegenmotiv eingeführt.

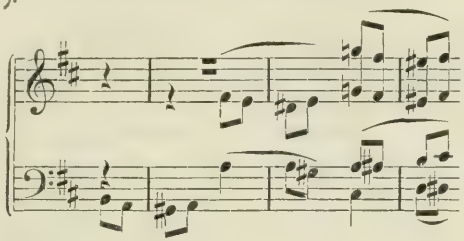



Die zweite Variation ist bei Mozart in der Hauptsache der Cantilene der ersten Geige gewidmet, bei Beethoven einem Figurationssatz derselben in Sechszehnteltriolen von den Unterstimmen leicht gestützt.

Die dritte Variation bringt bei Mozart neben einem artigen

Gegenspiel der Motive zwischen Ober- und Unterstimmen, zweimal eine kleine Imitation, die aber schon im Thema enthalten ist. (Takt 4—7).

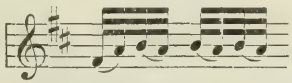
189



und umgekehrt Takt 12—16.

Bei Beethoven wird die dritte Variation durch das Figurationsmotiv:

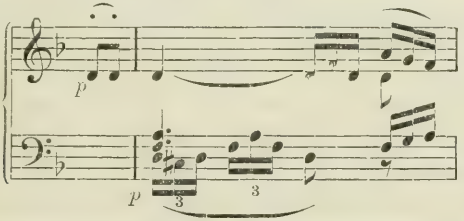
190



beherrscht, während Anklänge der Melodie durch die Stimmen ziehen.

Die vierte Variation ist bei Mozart in Moll über das Motiv, welches hier den vollen Takt füllt:

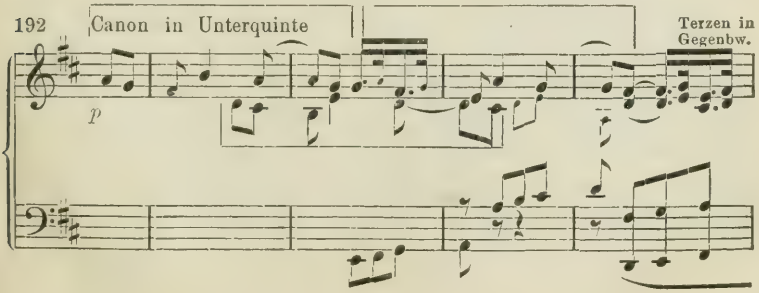
191

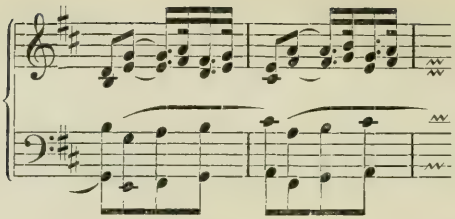



Die Triolen gehen durch die ganze Variation, meist, wie hier, halbetaktweise von einer Stimme in die andere. Im Beginn des zweiten Theiles bildet die erste Violine dazu Cantilene. Bei Beethoven ist diese Variation harmonisch — besser gesagt: modulatorisch —, die Melodie wird beibehalten, die Modulation verändert.

Die fünfte Variation ist bei Mozart vorherrschend canonisch, und bewegt sich fast durchgehends in Nachahmungen.

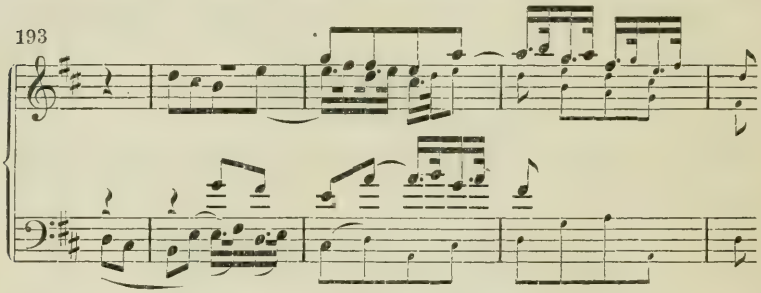
192





An Stelle der Wiederholung findet sich in dieser Variation eine kunstreiche Umarbeitung. Der zweite Theil, der ebenfalls zweimal bearbeitet ist, schliesst diesmal ohne Anhang im vierstimmigen Canon:

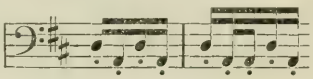
193



Beethoven gewinnt für die fünfte Variation aus seinem Thema durch energievolle Rhythmisirung eine Melodie, welche in Octavverdoppelung, fast durchgängig von zweiter Geige und Bratsche, vorgetragen wird, während die erste Geige eine Gegenstimme bildet, und das Cello in grossartiger Figuration begleitet.

Die sechste Variation gestaltet sich bei Mozart über einem rhythmisch figurirten Bass des Violoncells.

194



Bei Beethoven fehlt die sechste Variation.

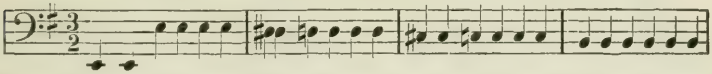
Nach Beendigung der Variationen folgt nun bei beiden Meistern ein weit ausgeführter freier Schluss über die Motive des Themas, der bei Mozart an das oben gegebene Bassmotiv anknüpft, und auch mit diesem zum Schlusse führt. Besonders in der Beethovenschen Arbeit ist dieser Schluss in Harmonie und Stimmführung höchst interessant.

## Sechszehnte Aufgabe.

**1) Bilde nach diesen Mustern einige Themen mit Variationen für Streichquartett.**

Als eine besondere Form der contrapunktischen Variation sei hier noch der „Basso ostinato“ erwähnt, ein immer sich wiederholender Bass, zu welchem die Oberstimmen mannigfaltige harmonische und contrapunktische Variationen ausführen. Bei Bach, älteren und neueren Componisten, bis in die Gegenwart, findet sich diese, geistvoller Combination ein weites Feld eröffnende Form nicht selten. Das berühmteste Beispiel ist das „Crucifixus“ der Hmollmesse, ursprünglich der Cantate „Weinen, Zagen“ in fmoll angehörig, in der Messe nach emoll übertragen.

In diesem Stück wiederholt sich der chromatische Bass:

195 

zwölfmal, während die vier Chorstimmen und das Orchester Variationen von Bach'scher Kühnheit der Harmonik ausführen.

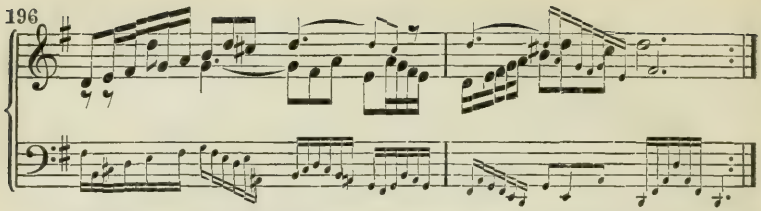
### § 22.

### Der Canon in der contrapunktischen Variation.

Der streng durchgeführte Canon verbindet sich auch zuweilen mit der Form der Variation. Allerdings setzt die Herstellung solcher Sätze eine nicht geringe Combinationsgabe voraus. Muster dieser Art finden sich in den „dreissig Variationen über eine Arie“ von Bach. Unter diesen Variationen finden sich Canons in allen Intervallen vom Einklang bis zur None. Mit Ausnahme des letzten sind alle mit einer begleitenden Stimme versehen. Die Harmonik des Themas, welche eigentlich den Gegenstand der Variationen ausmacht, wird dabei nicht immer ganz streng, sondern oft nur anlehnend und in den Hauptpunkten festgehalten. Das Studium dieser Canons, welche leicht zugänglich, und leicht ausführbar sind, ist dem jungen Contrapunktisten auf's Angelegentlichste zu empfehlen. Wir geben hier einige Winke:

Dritte Variation. Canon im Einklang. Beim Wiederholungszeichen hört der Canon auf. Die letzten Noten der Oberstimme sind frei, nicht zum Canon gehörig, der also hier zu Ende ist.

196

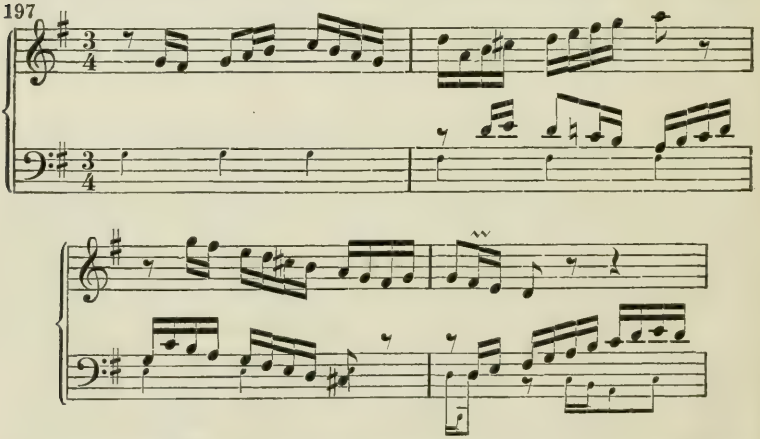


Insofern ist also der Canon des zweiten Theiles als ein neuer, nicht derselbe, anzusehen: die Variation besteht demnach, rein technisch betrachtet, aus zwei Canons in gleichem Intervall, gleicher Stimmordnung, gleicher Eintrittszeit und ziemlich gleichen Motiven.

Sechste Variation. Canon in der Secunde. Auch hier haben wir es, technisch, mit zwei Canons zu thun, aber beide sind unendlich.

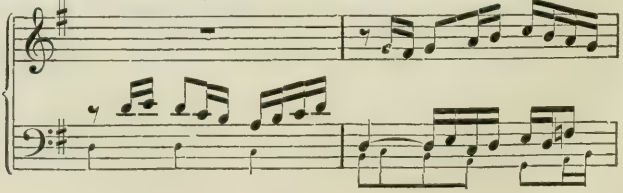
Von der Neunten Variation, Canon in der Terz, gilt dasselbe wie von der dritten, Canon im Einklang. Die zwölfte Variation enthält einen Canon in der Quarte in Gegenbewegung (Verkehrung):

197



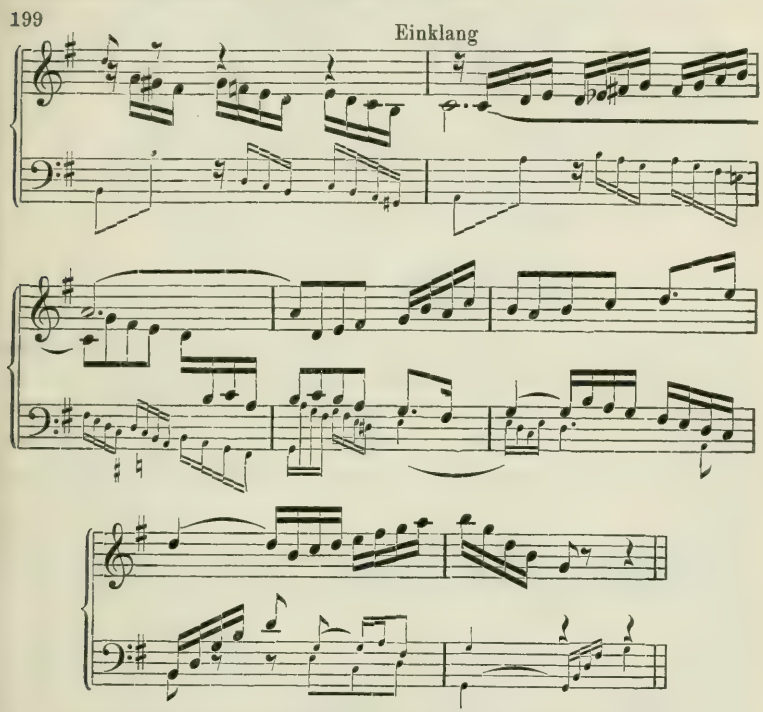
Der zweite Theil kehrt die Stimmordnung um, der erste Takt, aber nur dieser, bildet sogar eine wirkliche Verkehrung:

198



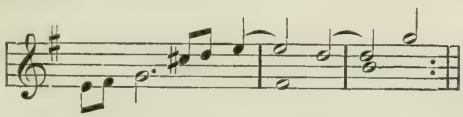
Die Durchführung der Gegenbewegung trennt zuletzt die so nahe beginnenden Stimmen bis über zwei Octaven.

199



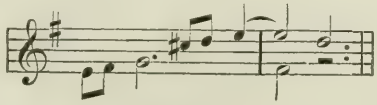

Der folgende Canon in der Quinte, Moll, fünfzehnte Variation, ist ebenfalls Gegenbewegungscanon. Der Canon in der Sexte, Variation 18, lässt sich zu einem einzigen, ununterbrochenen und unendlichen Canon machen, wenn man bei den Schlüssen die Oberstimme verlängert oder die Unterstimme verkürzt.

200



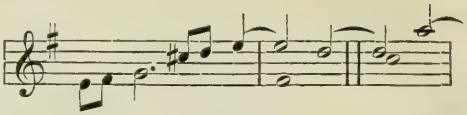
Wiederholung vom zweiten Takt an.

Oder:

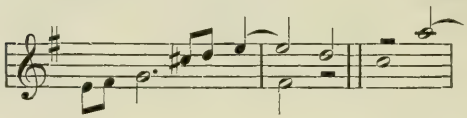


Wiederholung vom ersten Takt an.

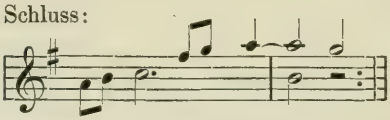
Uebergang zum zweiten Theil:



Oder:

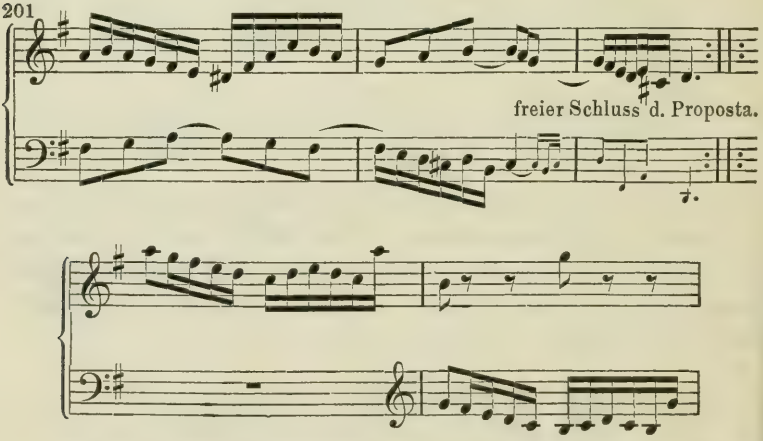


Schluss:



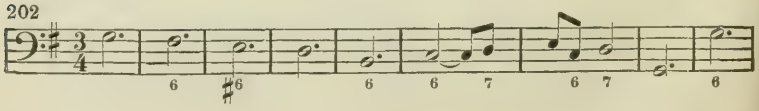
Die einundzwanzigste und vierundzwanzigste Variation übergehend, erwähnen wir noch den Canon in der None der siebenundzwanzigsten Variation als den einzigen, der der Beihülfe einer begleitenden Stimme entbehrt. Der erste Theil bildet hier wieder einen freien Schluss der Proposta, worauf der zweite Theil in umgekehrter Stimmordnung beginnt:

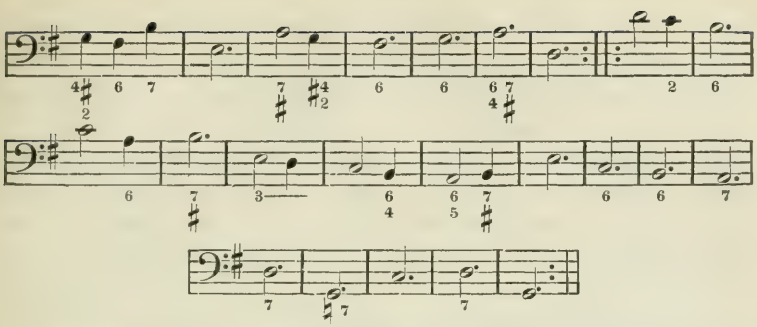
201




Die harmonische Grundlage der Bach'schen Variationen ist folgende:

202





Der Kenner des contrapunktischen Satzes staunt über das unvergleichliche technische Geschick, mit dem hier die grössten Schwierigkeiten überwunden werden, ohne irgendwie die Klarheit und Einfachheit der Composition zu beeinträchtigen, und ohne dem Clavierspieler irgend eine erhebliche Schwierigkeit zu bieten.

Eine solche vollendete Meisterschaft entwickelt sich nur durch die ausserordentlichste Naturanlage auf Grund der Aneignung einer kunstgeschichtlichen Entwickelung von Jahrhunderten.

## Sechszehnte Aufgabe.

2) **Vervollständige die contrapunktischen Variationen durch einige Canons** für Streichinstrumente.

### § 23.

### Rückblick.

In dem Bisherigen hat der Schüler schon mannigfaltiges Material zu Fugen gebildet. Alle Beispiele zur tonalen Imitation, vom zwei- bis vierstimmigen Satz, sind an sich schon als erste Durchführungen von Fugen zu betrachten. Aus diesen, sowie den anderen Imitationssätzen lassen sich mit leichter Mühe Sätze bilden, welche zu zweiten oder dritten Durchführungen von Fugen geeignet sind. Zur Aneinanderfügung der Durchführungen bedarf es höchstens einiger Zwischensätze. Durch die Uebungen im Canon haben wir auch eins der wirksamsten thematischen Steigerungsmittel der Fuge in die Gewalt bekommen. Auch

sind wir jetzt schon im Stande ein Thema so anzulegen, dass es zu Nachahmung und Engführung in Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung und deren Verbindungen geeignet ist. Der Schüler hat in seinen bisherigen Arbeiten mithin schon bedeutend für die Fuge vorgearbeitet, und es ist jetzt an der Zeit, das angesammelte Material durch Auswahl der besseren Arbeiten zu sichten. Diese Arbeiten sollen den folgenden Uebungen zu Grunde gelegt werden, und schliesslich als Bestandtheile von Fugen Verwendung finden. Es ist keineswegs nöthig oder vortheilhaft, immer neue Themata zu erfinden, vielmehr von grossem Nutzen, das Vorhandene, schon Gelungene, an geeigneter Stelle verwehrten zu lernen.

# III. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

## § 24.

### Der doppelte Contrapunkt der Octave.

Von den umkehrungsfähigen Contrapunkten ist der doppelte Contrapunkt der Octave der bei weitem leichteste, häufigste und unentbehrlichste.

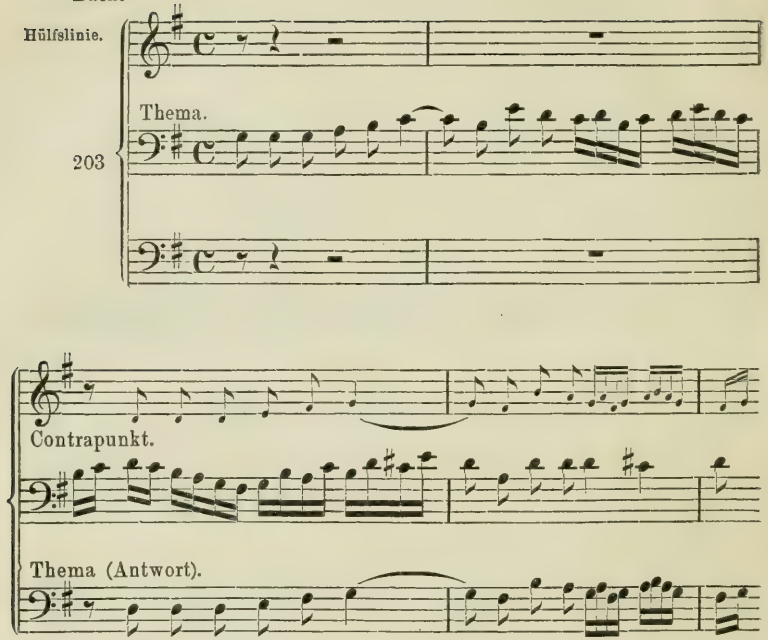
Schreibt man in einem Imitationssatz den ersten Gegensatz im doppelten Contrapunkt, so kann man denselben beliebig beibehalten, gleichviel ob er über oder unter dem Thema zu stehen kommt. Folgen die Stimmen in grader Ordnung, d. h. in ihrer natürlichen Folge von oben nach unten, oder von unten nach oben, aufeinander, so kann man den Gegensatz mehrmals beibehalten, auch wenn er im einfachen Contrapunkt gesetzt ist. In der Fuge ist es von ganz besonderer Wichtigkeit, den Gegensatz im doppelten Contrapunkt zu schreiben, weil es dadurch möglich wird, ihn zu jeder Anführung des Themas beizubehalten. Den Meistern des contrapunktischen Stiles, insbesondere Bach und Händel, war der doppelte Contrapunkt der Octave ebenso geläufig, wie der einfache.

Von den früher gegebenen Beispielen haben den Gegensatz im doppelten Contrapunkt Nr. 2, 6, 10, 111, 119, 125 und andere.

Das sicherste Verfahren einen doppelten Contrapunkt herzustellen, ist immer, dass man ihn sich gleich in der Umkehrung denkt. Um dafür das Vorstellungsvermögen zu wecken, bedient man sich bei den ersten Arbeiten einer Hülfslinie*), auf welcher man das gegebene Thema in der Octavversetzung notirt.

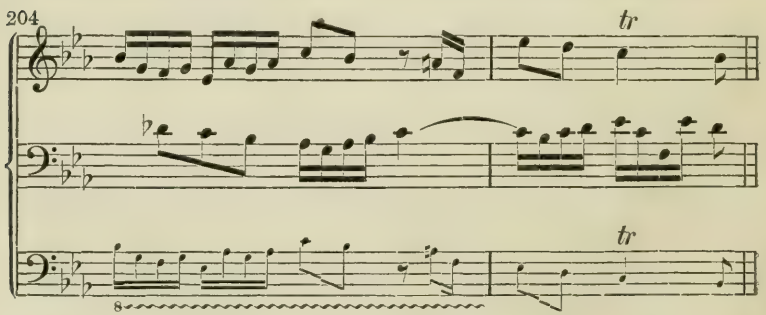
*) Die Hülfslinie ist ein getreues Bild der geistigen Thätigkeit beim Hervorbringen eines dpp. Cp. Sie stellt das sinnlich dar, was in der Vorstellung des Componisten vorgeht. Desshalb erleichtert sie auch die Arbeit in so hohem Grade.

Bach.

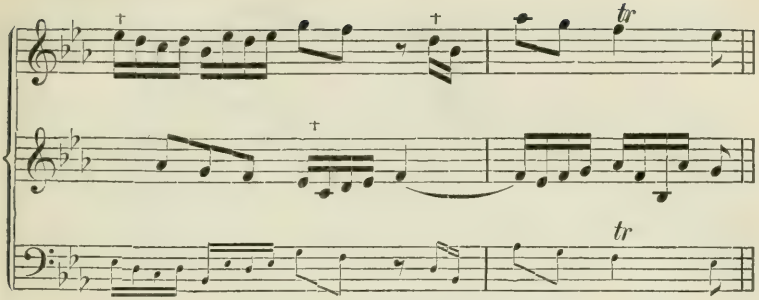



Handelt es sich um tonale Imitation, so muss man die, durch die Tonalität der Antwort nöthig werdenden Aenderungen sofort notiren.

Bei Themen, welche eine Octave oder mehr Umfang haben, ist es zweckmässig, die Hülfslinien in der zweiten Octave abzufassen:



Tonale Antwort.

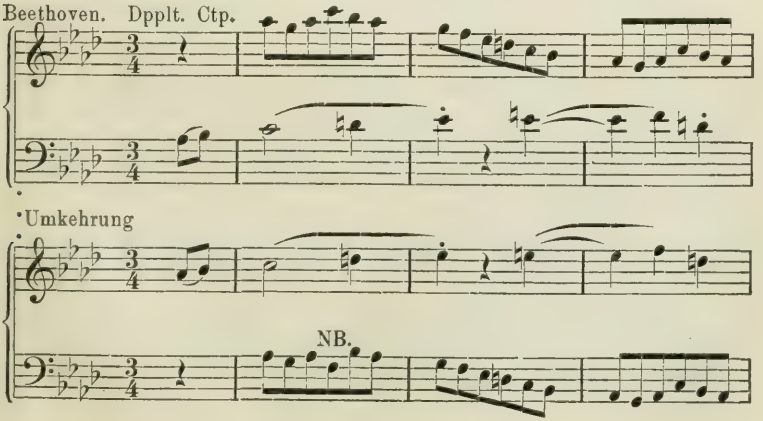



## Siebzehnte Aufgabe.

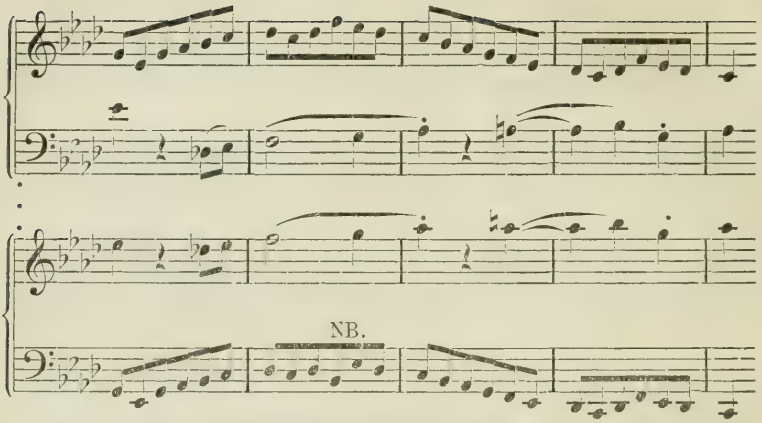
**Bilde zahlreiche Gegensätze im doppelten Contrapunkt der Octave zu eignen früher gebildeten Themen, und bilde daraus vierstimmige Imitationssätze in ungrader Stimmordnung, in welchen der Contrapunkt immer beibehalten wird. Thue dasselbe mit fremden, hier gegebenen, oder anderen Bach'schen Themen, und vergleiche die Arbeiten mit denen Bach's.**

Eine glänzende Anwendung des doppelten Contrapunktes der Octave bietet folgender Satz aus der Asdur- Sonate op. 26 von Beethoven. Dieser Meister bedient sich in seinen Figurationsstimmen sehr häufig des doppelten Contrapunktes.

205
Beethoven. Dpplt. Ctp.




*Umkehrung




Nächst den drei ersten Aufgaben ist diese die wichtigste der ganzen Lehre vom Contrapunkt, und muss in ebenso zahlreichen Beispielen gelöst werden, wie jene. Eine sehr förderliche

## Nebenaufgabe

besteht darin, dass man in den grade zugänglichen **Werken der classischen Contrapunktisten den Contrapunkt der vorkommenden Imitationssätze bestimmt**. Es empfehlen sich dazu die Oratorien, Messen, Cantaten, Motetten Bach's und Händel's (insbesondere die Matthäus-Passion und der Messias, zwei Werke, deren genaueste Bekanntschaft dem gebildeten Musiker ohnehin unentbehrlich ist), Haydns, Mozarts, Beethovens und Mendelsohns verwandte Schöpfungen, — vor allen aber Bach's wohltemperirtes Klavier, in welchem der junge Contrapunktist vollkommen zu Hause sein muss. Zunächst hat er also in diesem unerschöpflichen Schatzkästlein kontrapunktischer Kunst und künstlerischer Weisheit **die Gegensätze contrapunktisch zu bestimmen, und festzustellen, ob und wieoft sie im Verlaufe beibehalten sind**. Er wird finden, das manche Gegensätze fast immer, andere selten durchgeführt werden, zuweilen ein Gegensatz zwar im doppelten Contrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten ist. (Vgl. Streng. Satz § 42). Zur Erleichterung dieses Partiturstudiums dient der Gebrauch bunter Stifte, durch welche man Thema und Gegensatz, durch die ganze Fuge, in verschiedenen Farben markirt.

§ 25.

**Erfindung zweier Themata im doppelten Contrapunkt.**

Die Aufgabe, zwei Themata im doppelten Contrapunkt zu erfinden, welche hauptsächlich bei der Doppelfuge vorkommt, unterscheidet sich von der vorigen nur durch die Rücksicht auf die grössere Selbständigkeit der beiden Stimmen, welche jeder von ihnen die Bedeutung eines Themas beizulegen im Stande sein muss. Technisch besteht der Hauptunterschied darin, dass der Gegensatz, der, als Fortsetzung des Themas, sich fast immer ohne Unterbrechung diesem anschliesst, mit der Antwort gleichzeitig beginnt, während das zweite Thema in der Regel einen anderen Eintrittspunkt hat, als das erste.

Die Herstellung geschieht so, dass man entweder zu dem ersten Thema das zweite bildet, oder dass man beide, Ton für Ton, gleichzeitig erfindet.

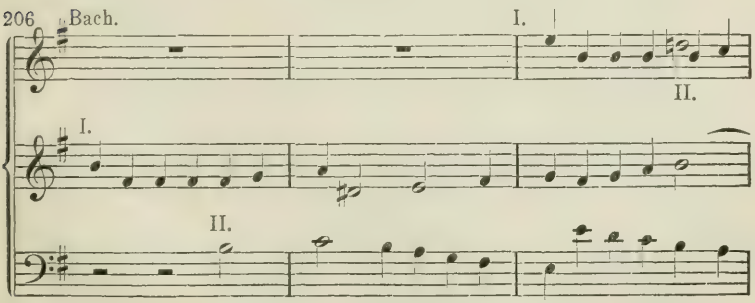
## Achtzehnte Aufgabe.

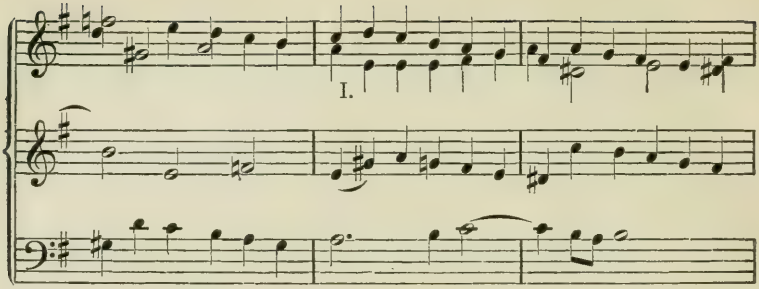
1) **Bilde zu zahlreichen Themen zweite Themen im doppelten Contrapunkt der Octave.**

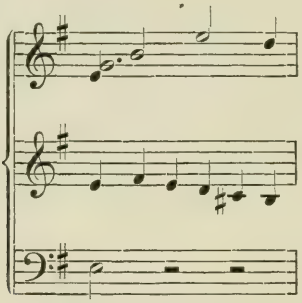
2) **Bilde Doppelthemata in gleichzeitiger Erfindung.**

Letztere Aufgabe ist in weniger zahlreichen Beispielen zu lösen, und besonders im Instrumentalsatz mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

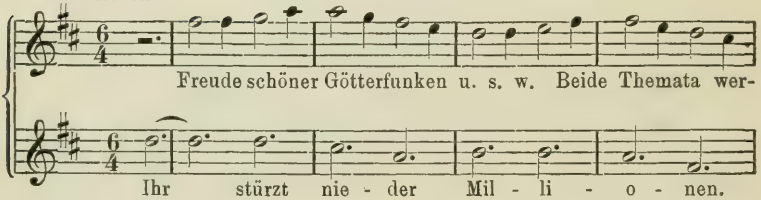
Beispiele.

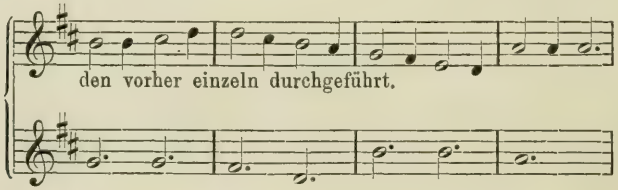




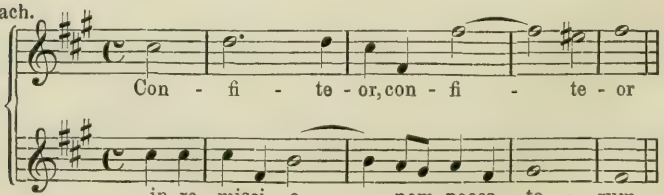

207 Beethoven.



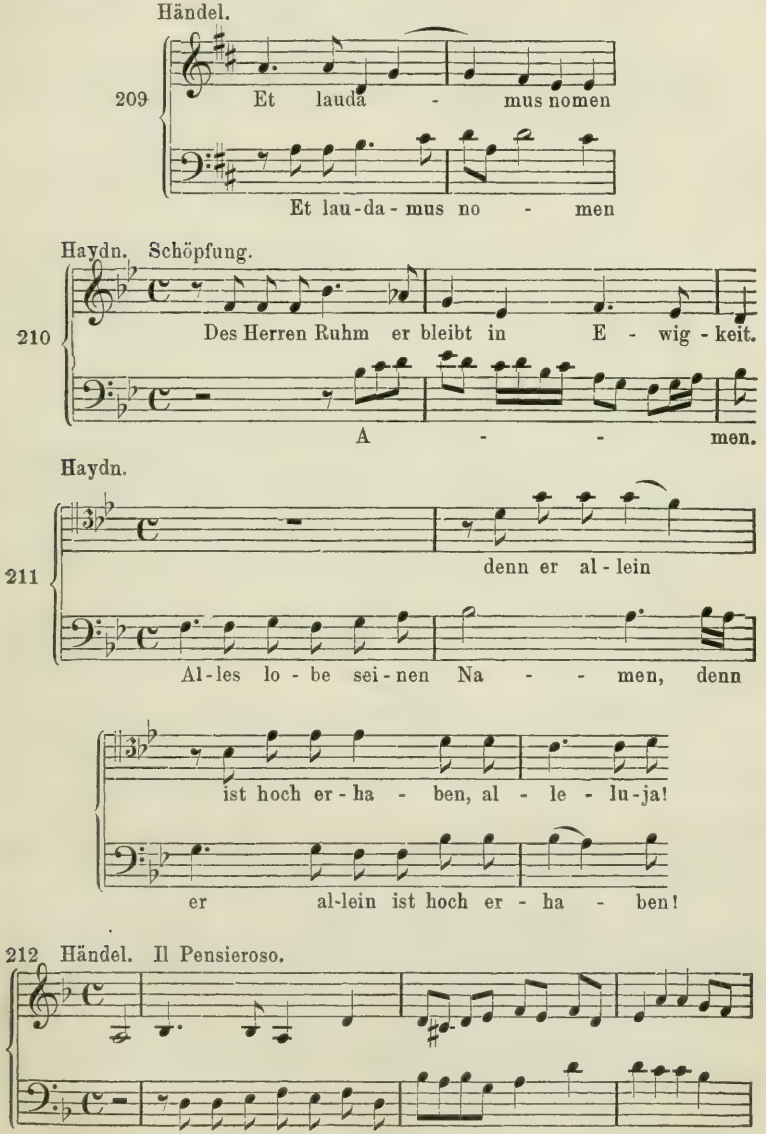



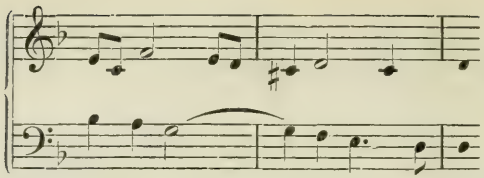

Bach.

208



Beide Themata des vorstehenden Beispiels beginnen gleichzeitig, und sind früher selbständig durchgeführt.





## § 26.

### Der dreifache Contrapunkt.

Der Satz dreier, gegen einander umkehrungsfähiger Stimmen heisst bekanntlich dreifacher Contrapunkt.

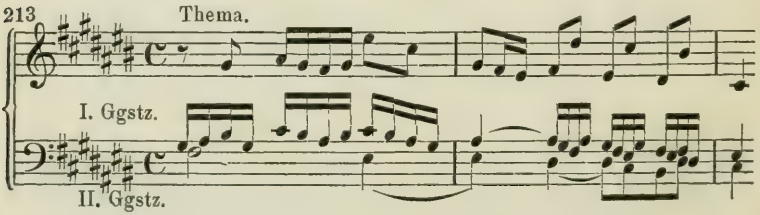
Consonirende Intervalle sind ausser Einklang und Octave: Terz und Sexte.

Dissonirende Accorde die in allen Lagen (Grundaccord und Umkehrung) gleich brauchbar sind, eignen sich besonders.

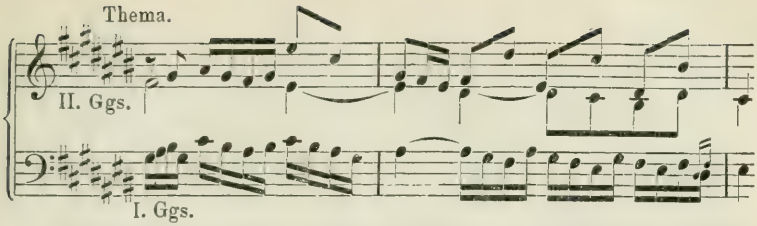
Den Quartsextaccord — natürlich in correcter Behandlung — suche man im ersten Entwurf anzubringen, weil seine Umkehrung den Dreiklang und Sextaccord, zwei Consonanzen, ergibt.

Es ist nicht unbedingt nöthig, dass sich der dreifache Contrapunkt in zwei doppelte Contrapunkte theilen lässt. Doch bringt es die Form der Nachahmungssätze mit sich, dass zwei von den drei Stimmen (Thema und I. Gegens.) einen selbständigen doppelten Contrapunkt bilden.

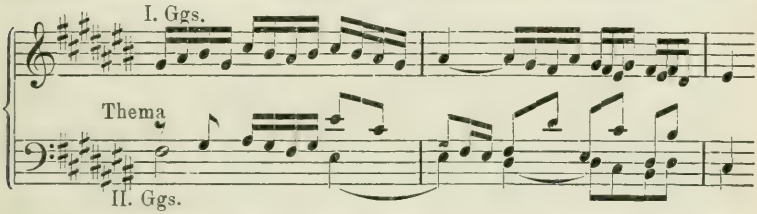
In der Cisdurfuge des wohltemperirten Klaviers I, 2, bildet das Thema, der erste Gegensatz und der zweite Gegensatz einen dreifachen Contrapunkt, der hier mit seinen Versetzungen folgt:



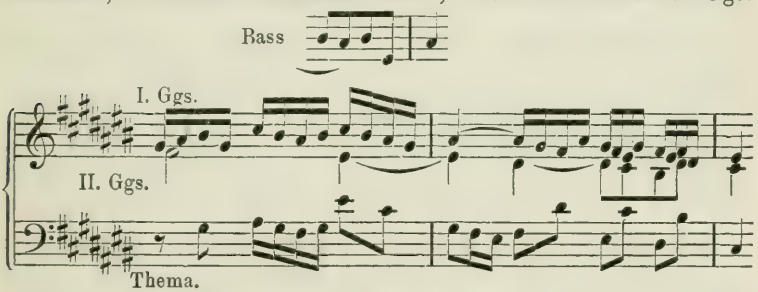

Findet in der Bach'schen Fuge keine Verwendung, weil die linke Hand schlecht spielbar.



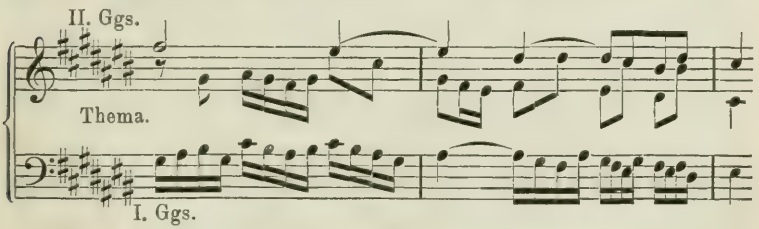

Findet sich Takt 24 — 26 in Gisdur. Zu Anfang Variante beider Contrapunkte, des ersten zur besseren Einführung, des zweiten wegen des Fingersatzes. Am Ende im I. Ggs. die kleinen Noten.



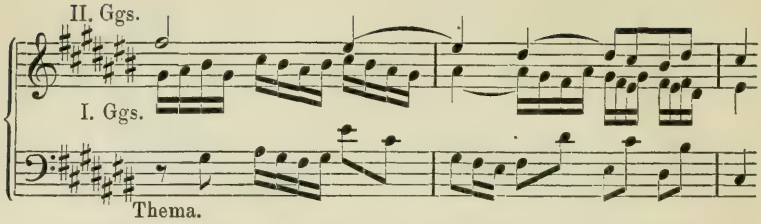

Findet sich Takt 26 — 28, ferner Takt 44 — 46 in Gisdur. Variante beidemale, zu Gunsten verstärkter Cadenz, im Schluss des zweiten Ggs:



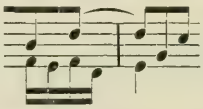

Findet sich nicht in der Bach'schen Fuge, vielleicht wegen der schlecht spielbaren Einklänge der rechten und linken Hand.




Findet sich Takt 19—21 nach Eismoll übertragen.

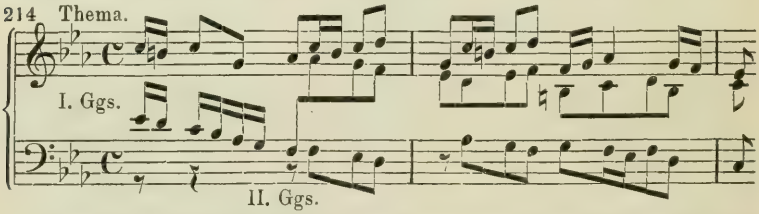



Findet sich Takt 5—7, ferner Takt 46—48. Beidemale ist die Oberstimme (II. Ggs.) über den letzten Taktstrich gebunden:

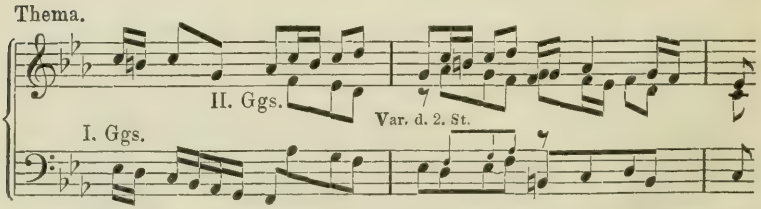


Auserdem wird in dieser Fuge von dem doppelten Contrapunkt des Themas und ersten Gegensatzes Gebrauch gemacht Takt 10—12, Gisdur, 14—16, aismoll, 42—44, 51—53.

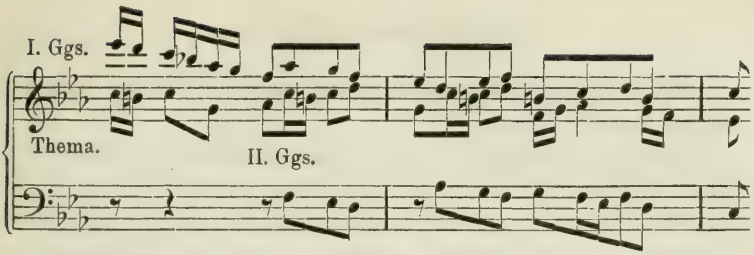
Eine ähnliche Anwendung des dreifachen Contrapunktes finden wir in der Cmollfuge desselben Werkes, I, 2. Der dieser zu Grunde liegende dreistimmige Satz nebst Umkehrungen folgt hier:



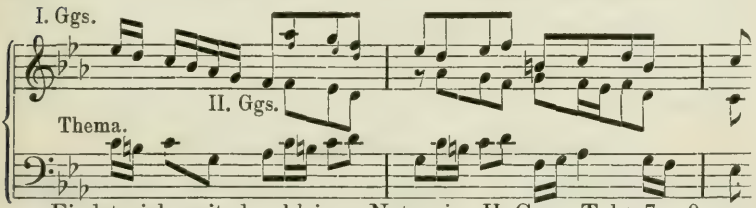

Findet sich Takt 20—22 mit unbedeutenden Varianten des II. Ggs.



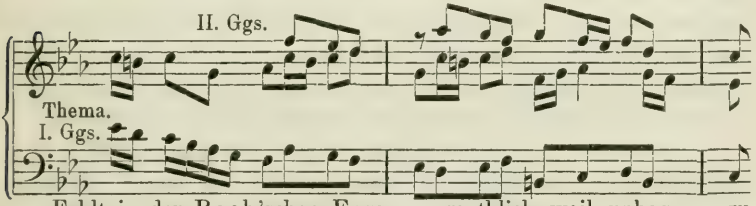

Findet sich mit den ziemlich bedeutenden Varianten der zweiten Stimme, welche hier durch kleine Noten angedeutet sind, Takt 11—13.



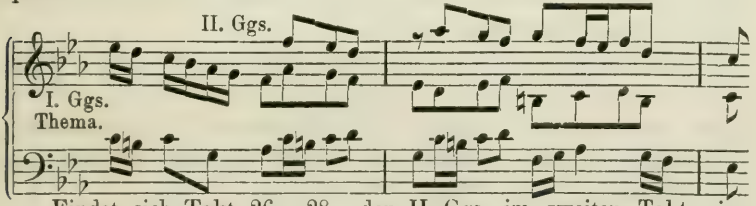

Findet sich, Takt 15—17, in Gmoll.




Findet sich, mit den kleinen Noten im II. Ggs., Takt 7—9.




Fehlt in der Bach'schen Fuge, vermuthlich weil unbequem zu spielen.




Findet sich Takt 26—28, den II. Ggs. im zweiten Takt eine Octave tiefer.

Es finden sich im wohltemperirten Klavier noch mehrere, auch vierstimmige Fugen, in denen das Thema und die beiden ersten Gegensätze mit einander einen dreifachen Contrapunkt bilden. **Der Schüler hat diese Fugen aufzusuchen, die betreffenden dreifachen Contrapunkte auszuziehen, und in allen ihren Umkehrungen zu notiren.**

# Neunzehnte Aufgabe.

**Zahlreiche dreifache Contrapunkte sind zu bilden, und mit Umkehrungen zu notiren.**

Der dreifache Contrapunkt trägt zur Klarheit eines contrapunktischen Satzes viel bei, weil er Gelegenheit gibt, dieselben Stimmen öfter zu wiederholen, und dadurch besser einzuprägen. Auch erleichtert sein Gebrauch die Ausführung ungemein, weil er die Bildung immer neuer Contrapunkte erspart. Dafür ist denn auch freilich seine Herstellung allein um so viel schwerer.

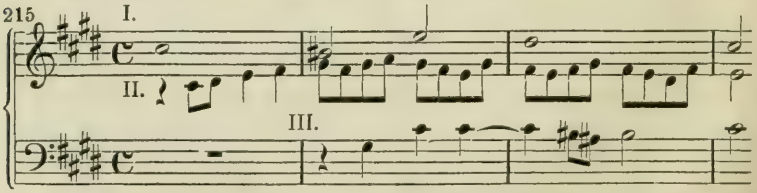
## § 27.

### Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen.

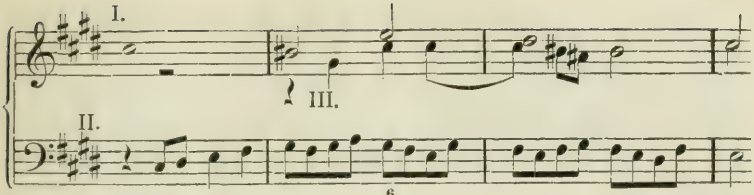
Von drei Themen, die als solche eine gewisse Selbständigkeit behaupten müssen, in den meisten Fällen auch einzeln durchgeführt werden, ehe sie zusammen wirken, muss jedes einzelne bedeutender sein, als ein blosser Gegensatz, wie sie zur vorigen Aufgabe gebildet wurden. Auch müssen sie sich rhythmisch scharf unterscheiden, damit sie im Zusammenwirken hinreichend von einander abstechen.

Die Aufgabe, drei Themata im dreifachen Contrapunkt zu bilden, ist daher auch noch schwerer als die vorige, so schwer, dass sich selbst die grössten Meister nur selten daran versucht haben. Das folgende Beispiel aus der Cismollfuge I, 4 des wohltemperirten Klaviers ist das vollendeteste Muster dieser Art.

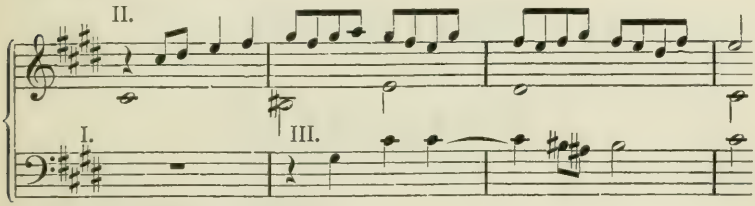
Im ersten Thema herrscht die ganze Note, im zweiten die Achtel-, im dritten die Viertelnote vor. Das Moment der Terz und Sexte gegen einen Ton (*his e* gegen *gis* figurirt) erscheint im zweiten Takt, der umkehrungsfähige dissonirende Accord (verminderte Dreiklang mit Vorhalt) im dritten Takt. (Vgl. S. 94).



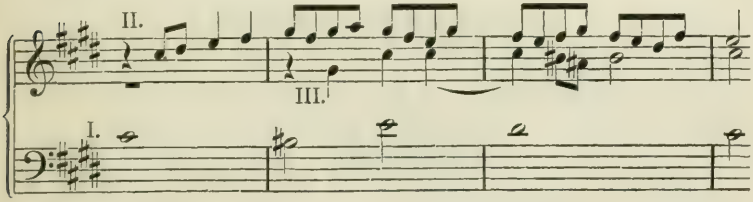

(Takt 48—51 mit bedeutend verkürztem Anfang in fismoll) (54—57 A) (59—62) (66—69).



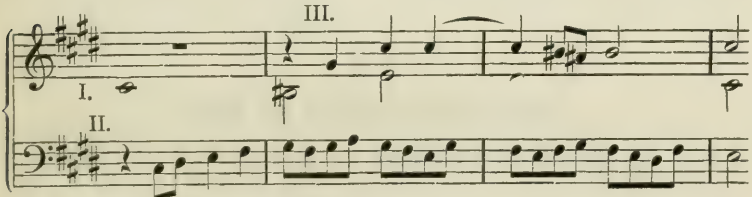

In diesem Beispiel (76—79) erkennt man den ersten Entwurf an dem Quartsextaccord. Doch mussten hier die Themata nach ihrem Auftreten in der Fuge numerirt werden.



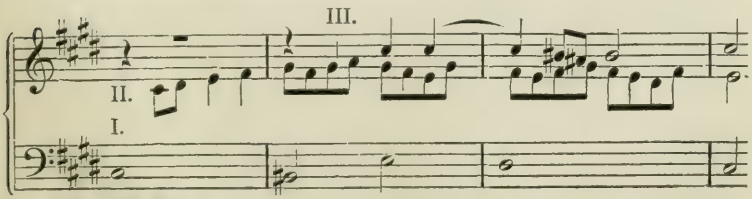

(85—88 etwas undeutlich).




(73—76) (81—84).



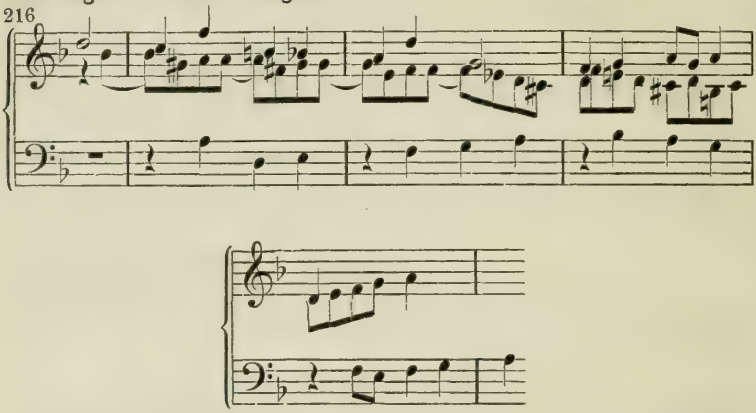

Kommt zufälligerweise nicht vor.




(51—54 fis).

**Bilde zu den folgenden Themas im drf. Cp. aus Bach's Kunst der Fuge die Umkehrungen:**

216



## Zwanzigste Aufgabe.

**Bilde Verbindungen von drei Themen im dreifachen Contrapunkt**
**1) nach einander**
**2) gleichzeitig.**

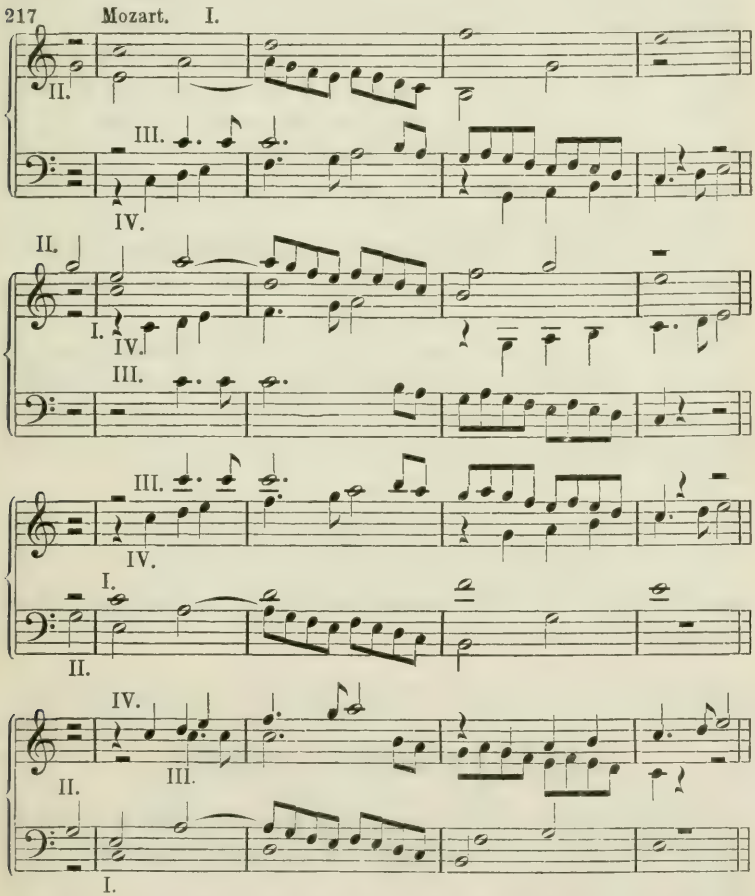
**Bestimme die drei Themata und ihre Combinationen der Fis-Moll-Fuge im wohltmp. Kl. II.**

### § 28.

### Der vierfache Contrapunkt der Octave

beruht auf denselben Grundsätzen, wie der dreifache. Einklang, Octave, Terz, Sexte, dissonirende Accorde, die in allen Umkehrungen verwendbar sind, bilden das harmonische Material. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Arbeiten in diesem Contrapunkt wird im Wesentlichen immer nur darin bestehen, an welcher Stelle man von der Terz und Sexte, und an welcher man von den dissonirenden Accorden Gebrauch macht. Bedenklichen Quartsextaccorden und Auflösungen entgeht man durch die Vieldeutigkeit der harmoniefreien Töne in der Figuration. Das vortrefflichste Beispiel dieser Art von Contrapunkt, welches alle Bedingungen und Vortheile desselben er-

schöpft, liegt dem berühmten Finale von Mozarts grosser Cdur- (Jupiter-) Sinfonie zu Grunde. Mozart bedient sich dabei als harmonischen Motiv's der zusammengesetzten Cadenzformel: Tonica, Unterdominante (Nebenseptimenaccord auf der Secunde), Dominantseptimenaccord, Tonica.

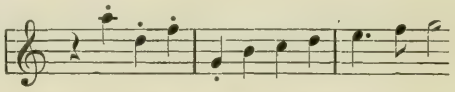



Kein anderes Organ als das grosse Orchester mit seinen so ganz verschiedenen Klangcharakteren war im Stande diese vier Themen, welche rhythmisch und melodisch die grösstmögliche Verschiedenheit zeigen, deutlich erkennbar mit einander durchzuführen. Uebrigens liegt in diesem einen Beispiel die Weisheit der Jahrhunderte har-

monischer Musik: denn Mozart hatte in frühester Jugend den strengen Satz studiert, auch davon in Rom, noch als Knabe, ehrenvolles Zeugniss abgelegt; ausserdem war ihm das Rameau'sche Tonsystem in Fleisch und Blut übergegangen; und aus jenem Wissen und diesem Wesen schuf er — vermuthlich nach jahrelanger geistiger Vorarbeit — diese thematische Combination, die, als einzelner Fall so sehr für das ganze Princip steht, dass jede andere derartige Arbeit immer nur eine Copie dieser einen, oder aber misslungen sein wird. Ein Takt mit der Terz und Sexte, zwei dissonirende Accorde, die in einander übergehen, und der Schluss mit der Terz werden immer die harmonischen Momente solcher Arbeiten bleiben, die wir übrigens auch an dem Bach'schen Tripelthema, N. 215, beobachten können.

Die Vertheilung dieser Momente und ihr rhythmisches Verhältniss bleibt allerdings, ebenso wie die Grenzen der Modulation, Sache der freien Entschliessung des Componisten.

In der obigen Anführung sind nur die vier Hauptversetzungen gegeben. Bekanntlich gestattet der vierfache Contrapunkt überhaupt vierundzwanzig Versetzungen. In Mozarts Composition erscheint noch ein fünftes (Neben-) Thema:

218 

welches aber, seiner Unselbständigkeit wegen, nur als beibehaltner Gegensatz zu betrachten ist.

## Einundzwanzigste Aufgabe.

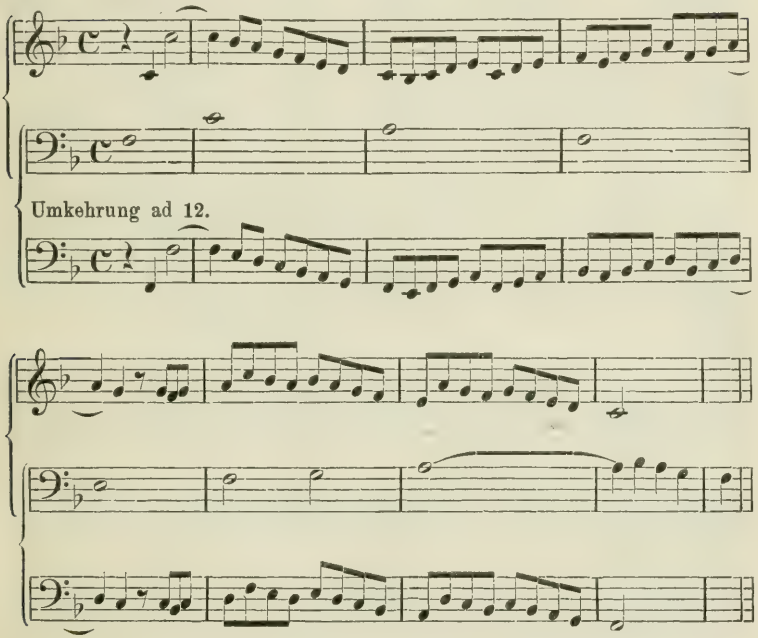
**Bilde nach dem Mozart'schen Vorbild einige vierfache Contrapunkte der Octave für Streichinstrumente, sowie einige desgleichen für Vocalsatz.**

§ 29.

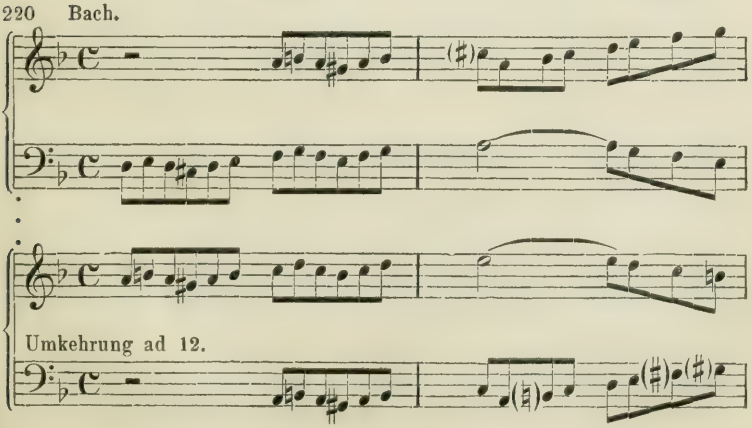
## Die anderen umkehrungsfähigen Contrapunkte.

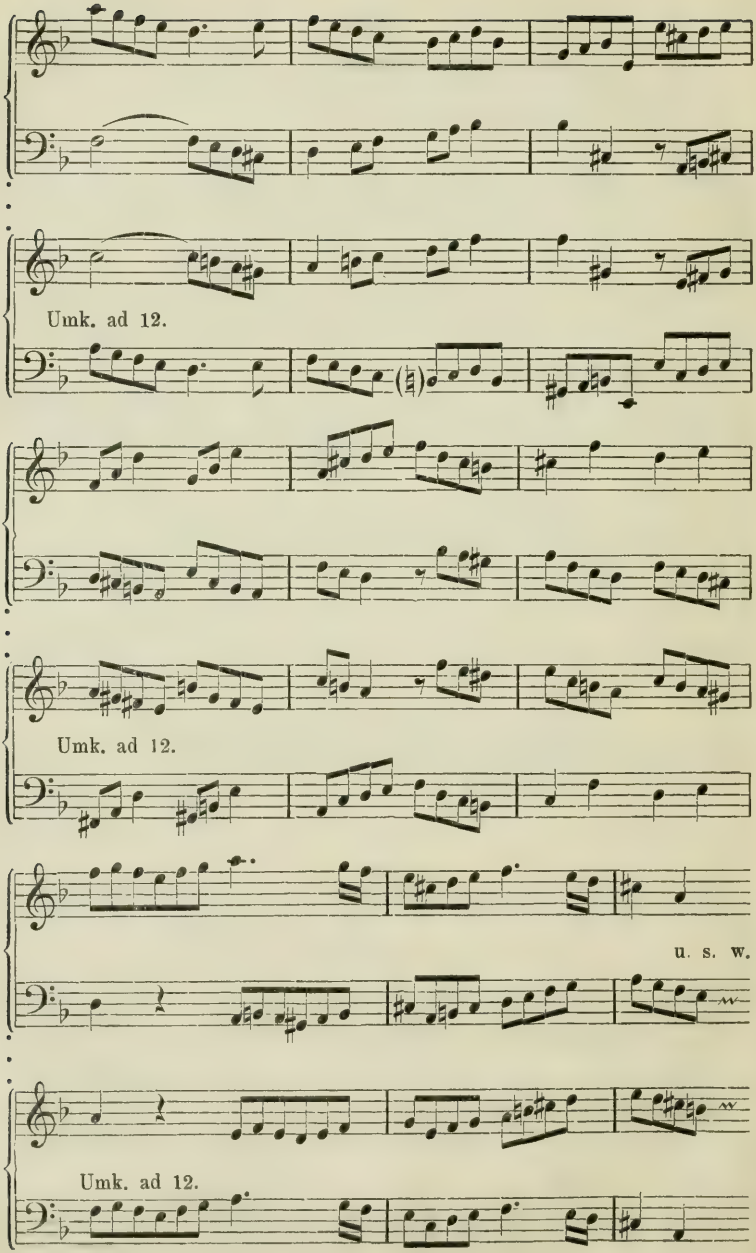
Der doppelte Contrapunkt der Duodecime:

219 Bach.



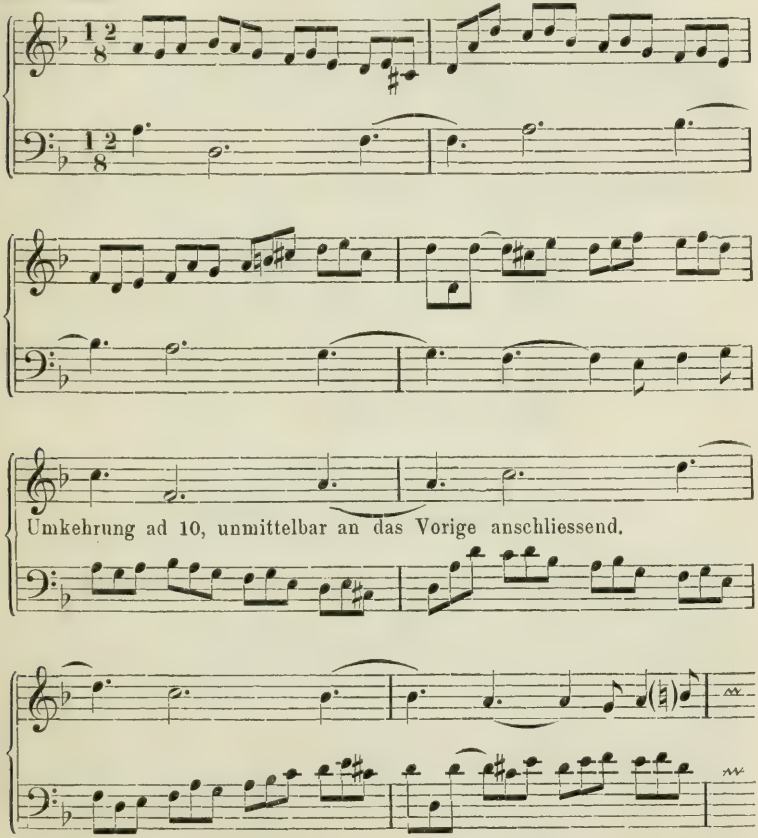

220 Bach.




Umk. ad 12.
Umk. ad 12.
u. s. w.
Umk. ad 12.

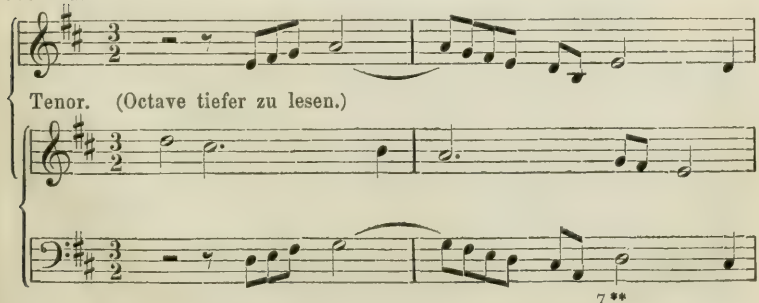
Der doppelte Contrapunkt der Decime:

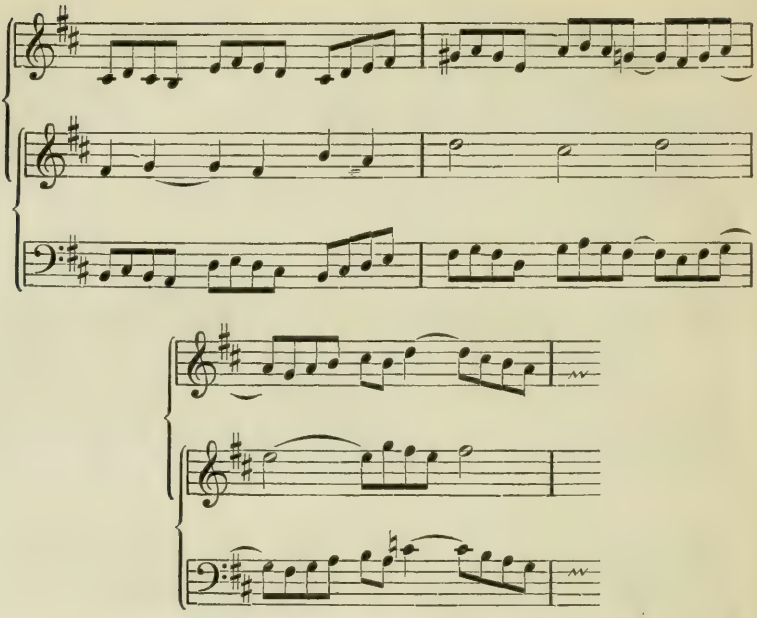
221 Bach.



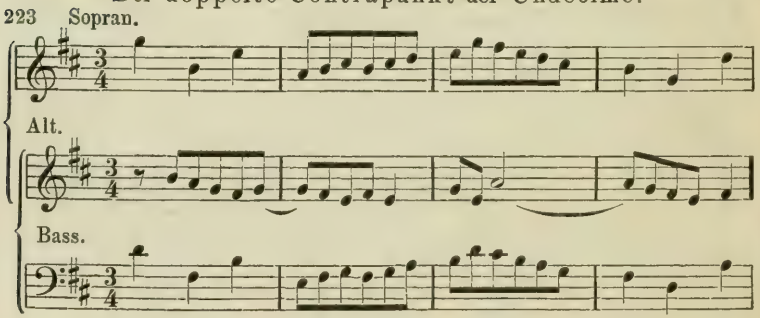

Der doppelte Contrapunkt der None:

222 Alt.

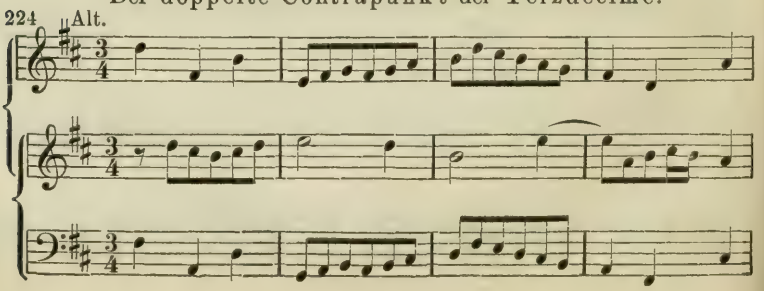




Der doppelte Contrapunkt der Undecime:




Der doppelte Contrapunkt der Terzdecime:



Man bedient sich zur Herstellung dieser Contrapunkte immer einer Hülfslinie, welche das Resultat der Umkehrung sofort vor die Augen bringt, aber **nicht** einer Hülfslinie für den zu setzenden Contrapunkt, — den man also gleichzeitig doppelt schreiben müsste — sondern einer Hülfslinie des **gegebenen Themas**, welche die Lage desselben in der Umkehrung veranschaulicht.

## Zweiundzwanzigste Aufgabe.

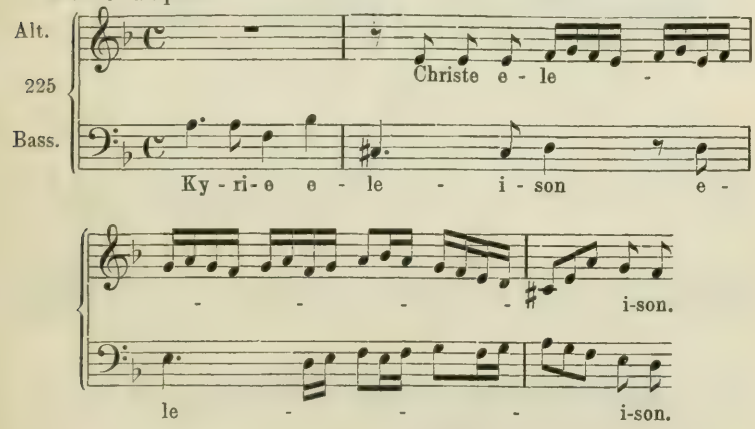
**Bilde nach den hier gegebenen Beispielen derartige Contrapunkte mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.**

§ 30.

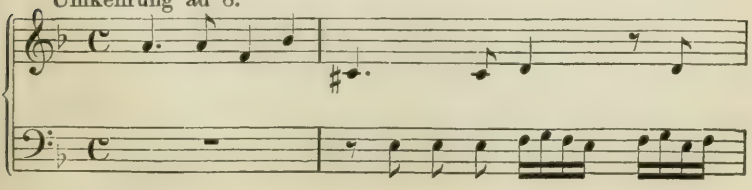
### Combinirte Contrapunkte.

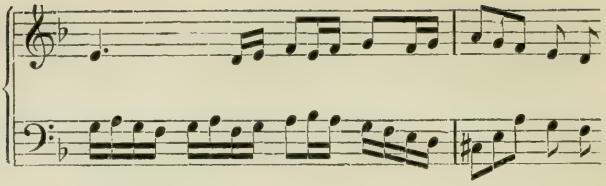
Contrapunkt der Octave und Duodecime verbunden:

Mozart. Requiem.

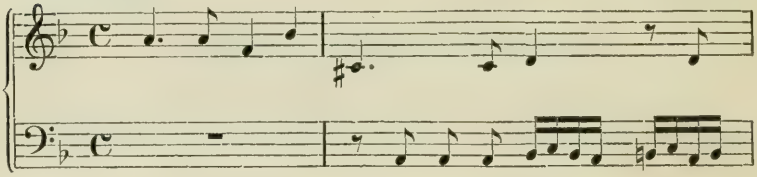


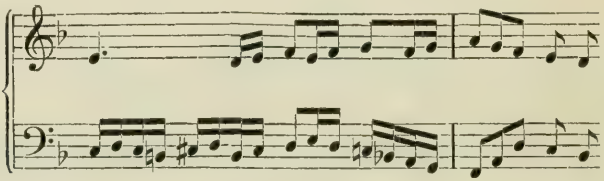

Umkehrung ad 8.



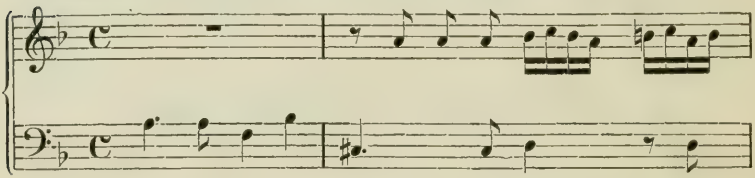


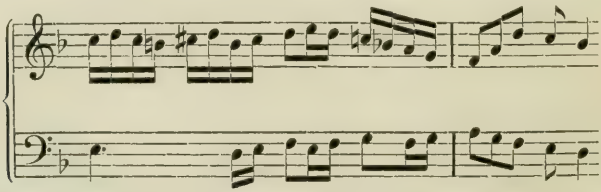
Umkehrung ad 12.





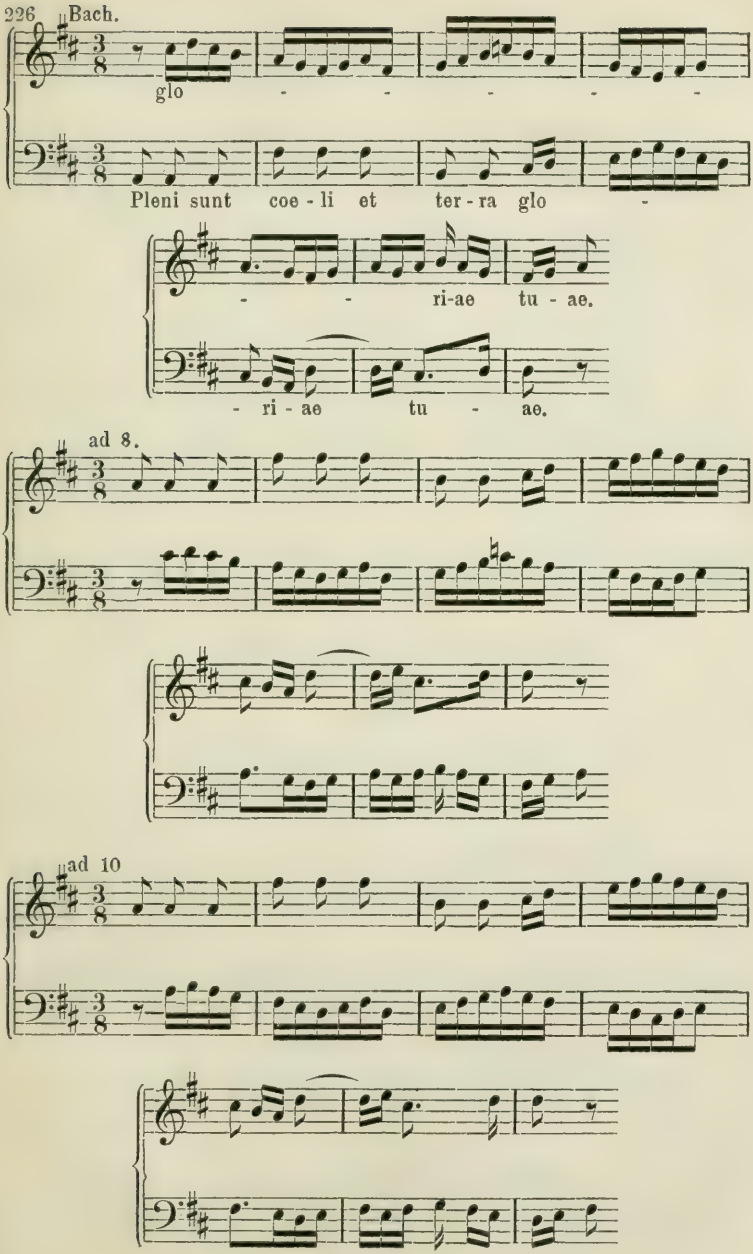
Letztere Umkehrung lässt wieder eine Umkehrung ad 8 zu:



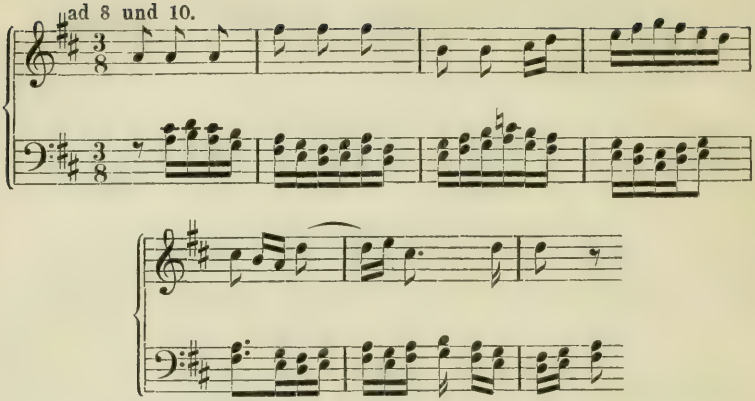


Die Herstellung dieses Contrapunktes geschieht, wie im strengen Satz, durch den Gebrauch zweier Hülfslinien.

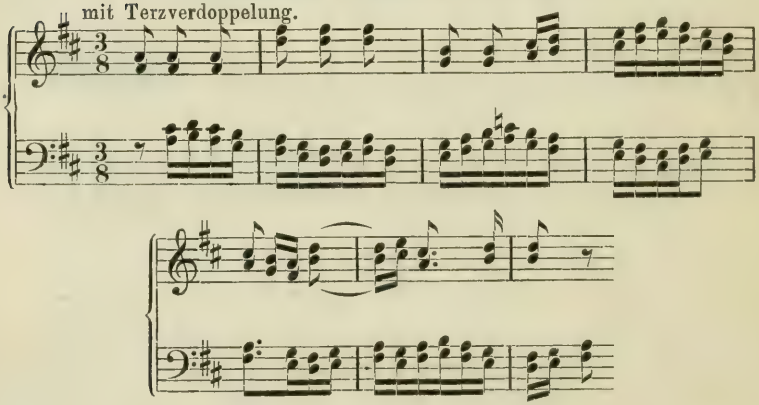
Contrapunkt der Octave und Decime verbunden:


226 Bach.
glo
Pleni sunt coe - li et ter - ra glo
ri-ae tu - ae.
- ri - ae tu - ae.
ad 8.
ad 10

ad 8 und 10.

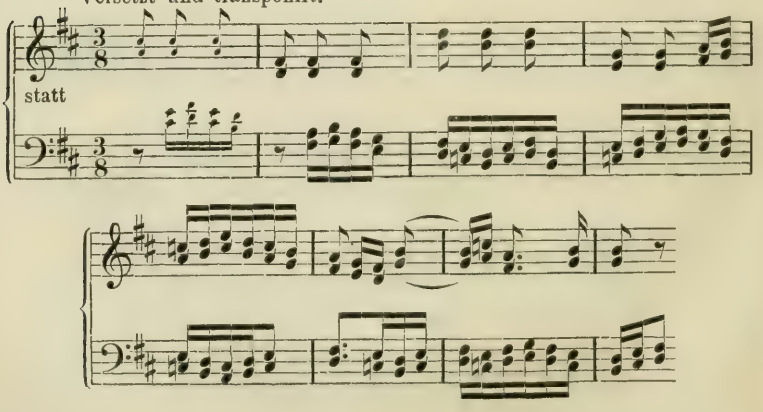


mit Terzverdoppelung.

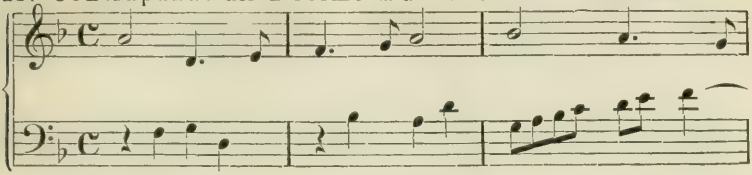


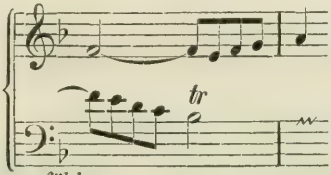
Versetzt und transponirt.

statt

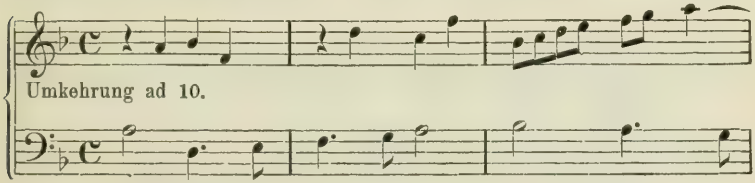


227 Contrapunkt der Decime und Duodecime verbunden:

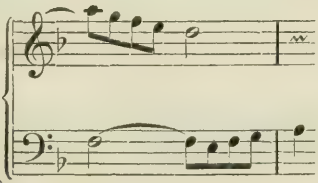




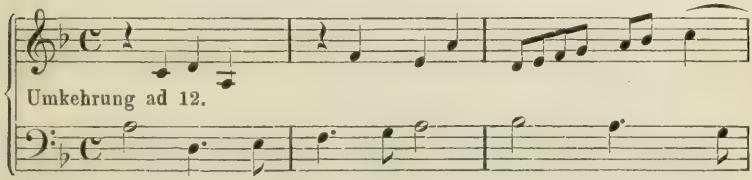

nicht ad 8 umkehrungsfähig.



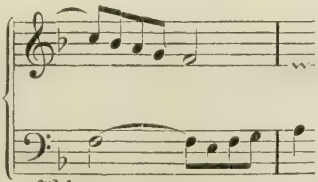
Umkehrung ad 10.



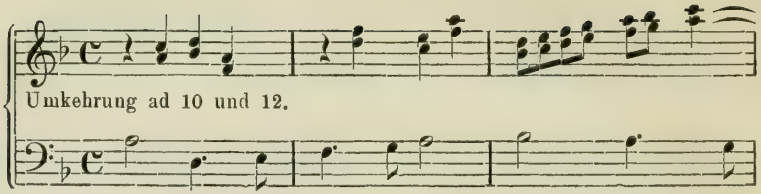
gestattet Umk. ad 8.

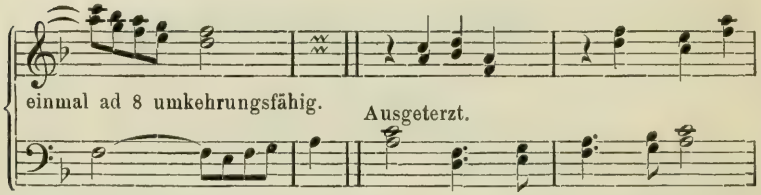


Umkehrung ad 12.

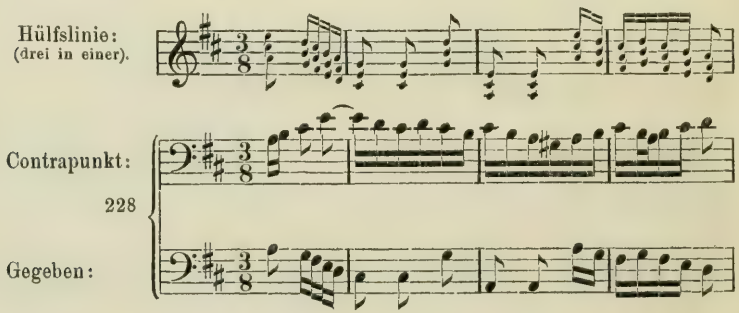


nicht ad 8 umkehrungsfähig.

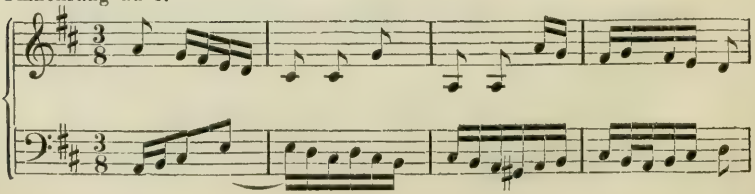


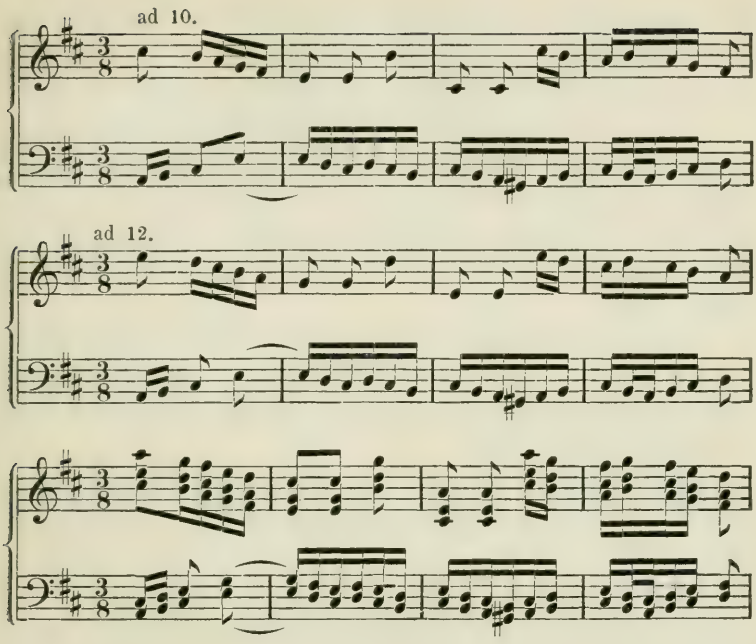



Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verbunden:




Umkehrung ad 8.






## Dreiundzwanzigste Aufgabe.

**Bilde nach den gegebenen Beispielen mit Anwendung von Hülfslinien combinirte doppelte Contrapunkte.**

### § 31.

### Der umkehrungsfähige Contrapunkt im Canon.

Schreibt man einen zweistimmigen Canon im doppelten Contrapunkt, so gewinnt man den Vortheil, ihn in umgekehrter Stimmordnung wiederholen zu können.

In Bach's Kunst der Fuge findet sich ein Canon in der Vergrösserung und Gegenbewegung: „Canon per augmentationem in motu contrario". In diesem Canon ahmt der Bass die ersten 24 Takte des Sopranes in 48 Takten nach, und beginnt dann sofort seinerseits die kleinere Gestalt des Themas, die nun vom Sopran in

der Vergrösserung nachgeahmt wird. So zerfällt also der Canon in zwei grosse Theile, deren zweiter die Umkehrung ad 8 des ersten ist. Im ersten Theil aber hört für den Sopran mit dem Eintritt des 25. Taktes die Canonik auf, und ist die Stimme desselben nichts weiter, als ein freier — doppelter — Contrapunkt, der den, seinen Canon zu Ende führenden, Bass begleitet. Dasselbe geschieht im zweiten Theil im umgekehrten Verhältniss der Stimmen. Der Canon ist also nicht unendlich, sondern wird zweimal unterbrochen. (Die Wiederholung in der Umkehrung ad 8 schliesst beim Eintritt des drittletzten Taktes.)

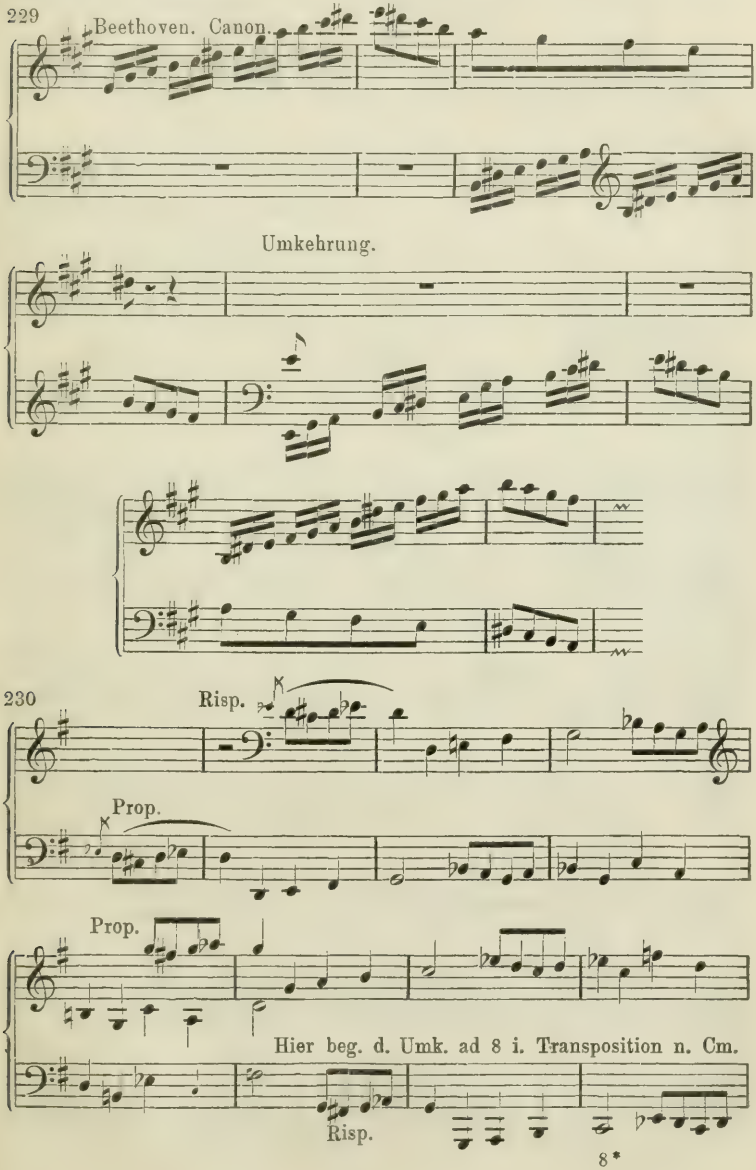
Der in demselben Werke folgende Canon in der Octave ist dagegen unendlich und wird bis zur letzten Note nachgeahmt. Eine Umkehrung enthält er aber gar nicht, ist also dem einfachen Contrapunkt zuzuschreiben.

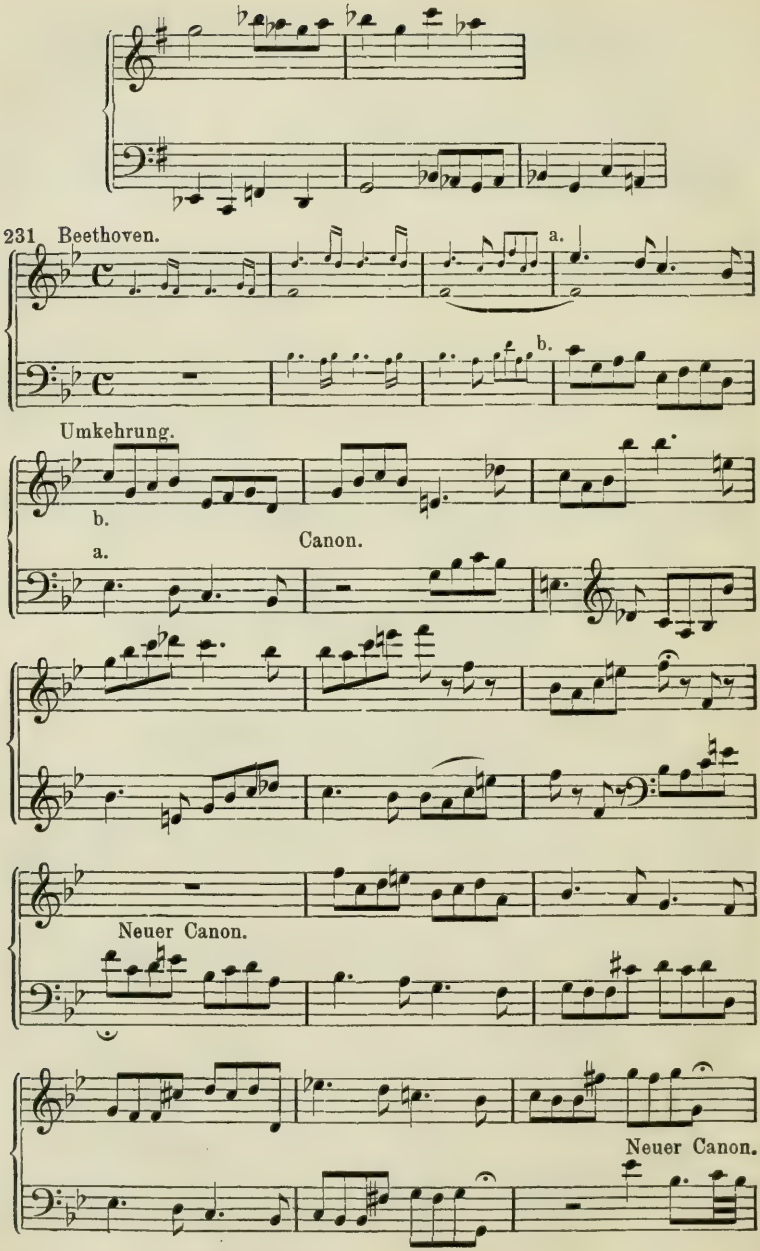
Der „Canon alla Decima“ ist im Contrapunkt der Decime geschrieben. Mit dem vierzigsten Takt beginnt die Umkehrung der ersten 39 Takte in der Decime; dieselbe schliesst mit dem achtundsiebzigsten Takt. Der angehängte Schluss im Viervierteltakt ist frei. Nicht zum Canon gehören, sondern einen freien Contrapunkt, — behufs Einführung der Umkehrung des Ganzen ad 10, — bilden die vier Takte der Bassstimme, Takt 40—43, welche den Contrapunkt zu den ersten Takten der Umkehrung bilden. Doch bildet schon der dritte viertaktige Abschnitt Takt 9—12 dieses Canons die Umkehrung ad 10 des zweiten Abschnittes Takt 5—8, ein Verhältniss, welches sich selbstverständlich in der allgemeinen Umkehrung zwischen den correspondirenden Abschnitten, Takt 48—51 zu 44—47, wiederholt. Unterbrochen wird also hier die Canonik ebenfalls, wie in dem Vergrösserungscanon, und ein mit vollkommener Consequenz durchgeführter Canon liegt auch hier nicht vor.

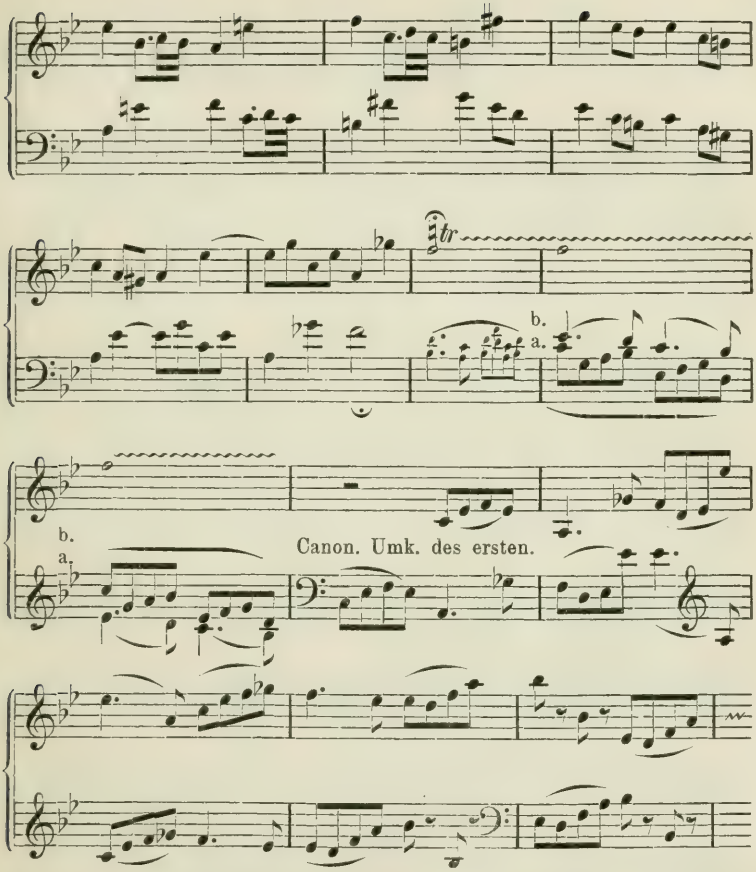
Der folgende: „Canon alla Duodecima“ ist zwar durch Wiederholungszeichen unendlich gemacht, kann aber dennoch nicht als unendlicher Canon betrachtet werden, weil die Canonik ebenfalls, und zwar innerhalb dieses Wiederholungzeichens, unterbrochen wird. Der Canon zerfällt ebenfalls in zwei Hälften, von denen die zweite die Umkehrung ad 12 der ersten bildet.

Mit Ausnahme des zweiten in der Octave, haben wir hier also überhaupt keine Canon's, sondern Musikstücke (Fugen?) welche auf einem Canon beruhen, vor uns.

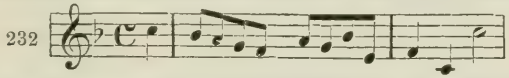
Ein freier Gebrauch des umkehrungsfähigen Canons ist bei den Meistern des thematischen Stiles sehr häufig. Hier einige Beispiele von Beethoven:




231 Beethoven.
a.
b.
Umkehrung.
b.
a.
Canon.
Neuer Canon.
Neuer Canon.



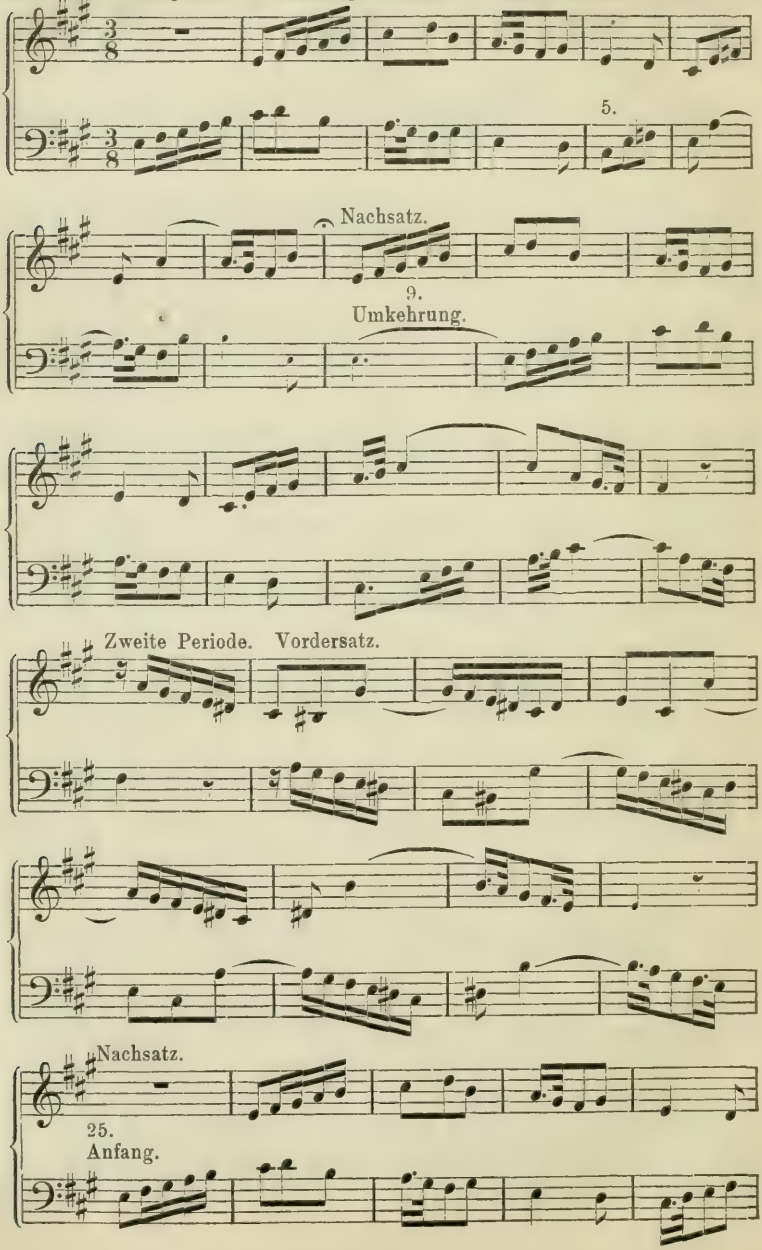

Unter den Klaviersonaten Mozarts bietet die Sonate:

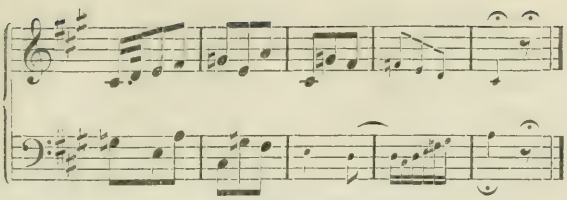



zahlreiche und interessante contrapunktische Combinationen, ebenso desselben Meisters Fantasien zu vier Händen.

Ein besonders anziehendes Beispiel eines zweistimmigen freien Canons mit zwei Füllstimmen, der von der Umkehrung Gebrauch macht, liefert das „Pastorale“, No. IV der soeben erschienenen „Sechs Klavierstücke von Fr. Kiel, op. 72.“ Hier folgt der ausgezogene Canon ohne Füllstimmen:

233 Kiel. *Allegretto.* Zweitheilige Liedform. Erste Periode. Vordersatz.





Der Canon wird hier zweimal unterbrochen, einmal im neunten Takt behufs Umkehrung der ersten fünf Takte, einmal im fünfundzwanzigsten, um wieder in den Anfang zurückzuführen, im Nachsatz der zweiten Periode.

Zur Herstellung drei- und mehrstimmiger Canons bedarf man der Umkehrungsformen, wenn die Stimmen im Verlaufe ihre gegenseitige Lage wecheln. Welche Contrapunkte man braucht, hängt immer von der besonderen Beschaffenheit — der Reihenfolge der Stimmen, den Intervallen der Nachahmung — der Aufgabe ab. Die Anwendung der Hülfslinie erleichtert die Arbeit. Hat man eine oder mehr Stimmen über der Stimmenzahl des Canons zur Verfügung, so braucht man es mit der Umkehrungsfähigkeit desselben nicht so genau zu nehmen, da man harmonische Lücken, Quartsextaccorde und andere Mängel des Satzes durch die Füllstimme leicht decken kann.

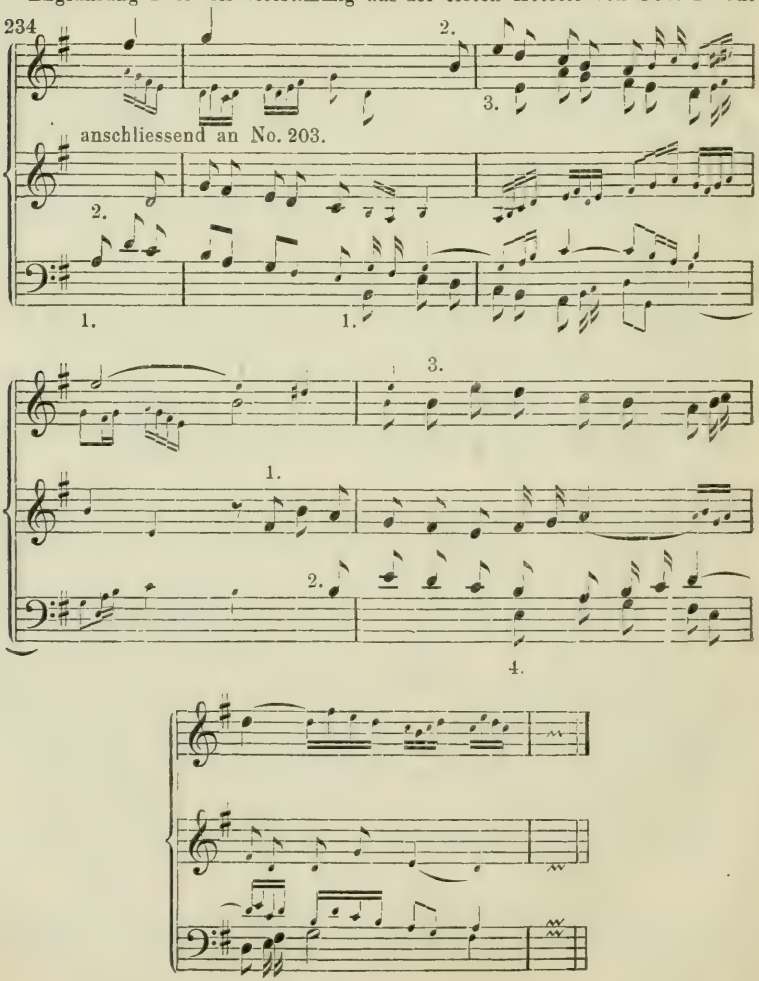
Mehrstimmige Canons in umkehrungsfähigen Contrapunkten sind ihrer Schwierigkeit wegen höchst selten. Am häufigsten finden sie sich als Engführungen und Zwischensätze in Fugen.

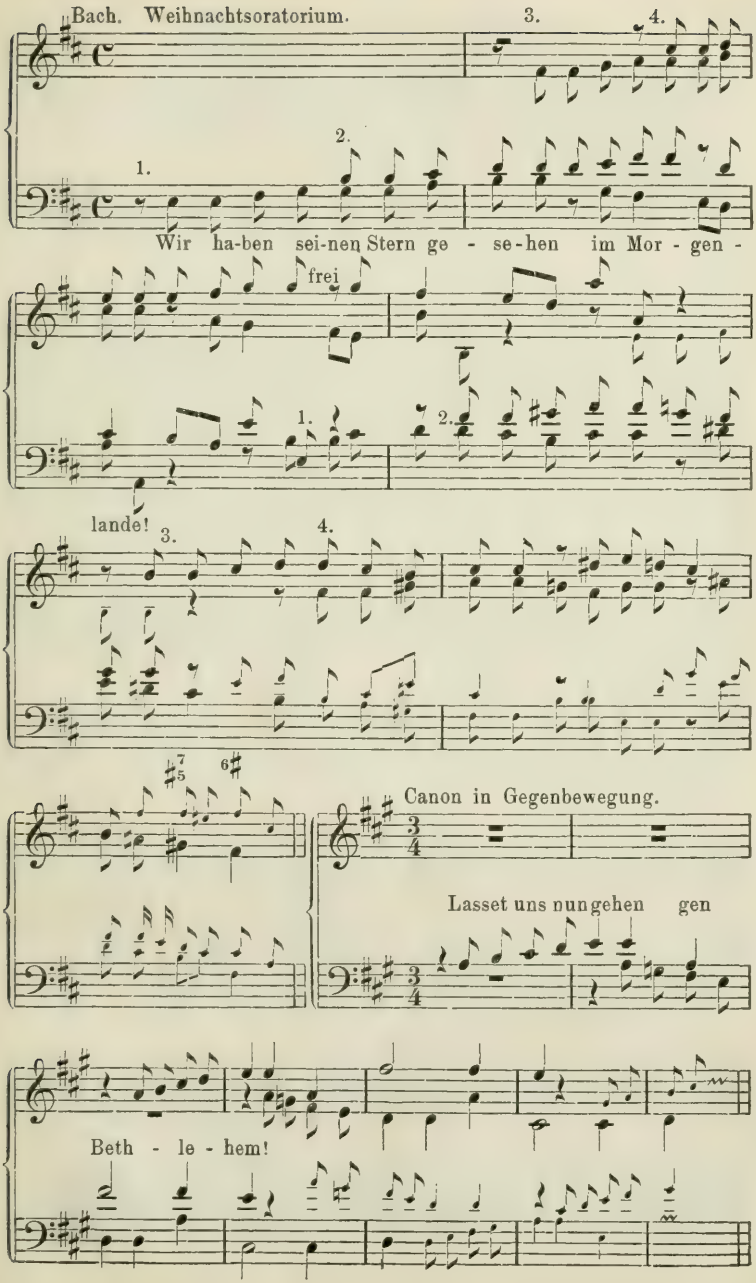
Der Gewinn, der aus der Uebung der Umkehrungsformen für alle Arten des Canons hervorgeht, besteht eben darin, dass der Schüler jetzt die Bedingungen jeder ihm gestellten Aufgabe richtig erkennen, die Schwierigkeit ihrer Herstellung beurtheilen, und darauf die Ausführung ablehnen, oder auf die richtige Art angreifen kann.

Es wird für den Schüler vom grössten Nutzen sein, Canons von **Klengel**, **Clementi** (Gradus ad parnassum und anderwärts), **Kiel** (diese besonders ausgezeichnet durch glückliche Melodik) in Bezug auf die, aus der jedesmaligen Aufgabe sich ergebende contrapunktische **Technik** sorgfältig zu prüfen.

Unter den Engführungen, welche § 14 mitgetheilt sind, stehen mehrere im doppelten Contrapunkt, z. B. ist gleich das erste Muster (No. 153) umkehrungsfähig. Es war keinegswegs erforderlich, an jener Stelle desshalb diese Sätze nicht anzuführen, zumal im zweistimmigen Satz, wo sich ja die Umkehrungsfähigkeit schon dann ergibt, wenn man Quartenparallelen vermeidet, und die Consonanz der Quinte stufenweise fortschreiten lässt. Daher ergeben sich so häufig doppelte Contrapunkte zufällig.

Engführung zwei- bis vierstimmig aus der ersten Motette von Seb. Bach.




Bach. Weihnachtsoratorium.
1.
2.
3.
4.
Wir ha-ben sei-nen Stern ge - se-hen im Mor - gen -
frei
lande!
Canon in Gegenbewegung.
Lasset uns nun gehen gen
Beth - le - hem!

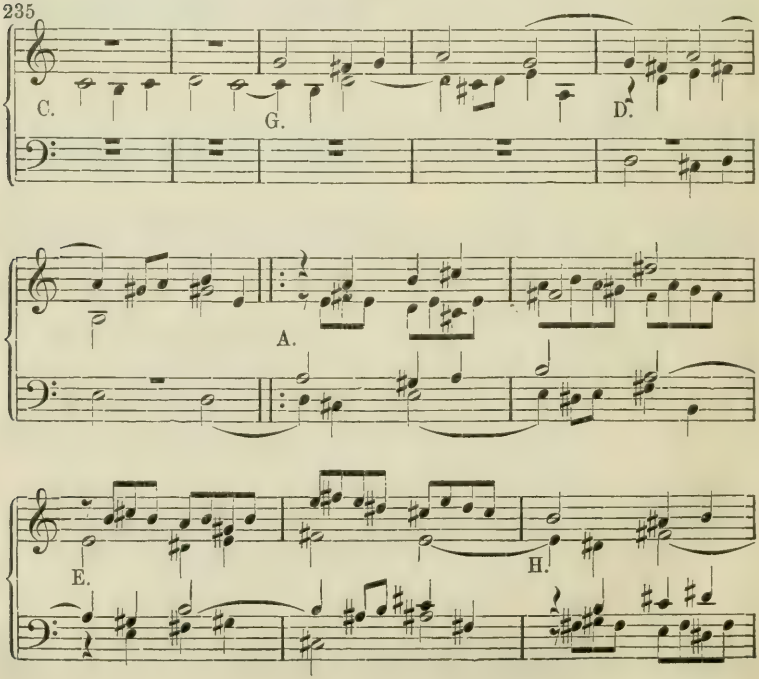
## Vierundzwanzigste Aufgabe.

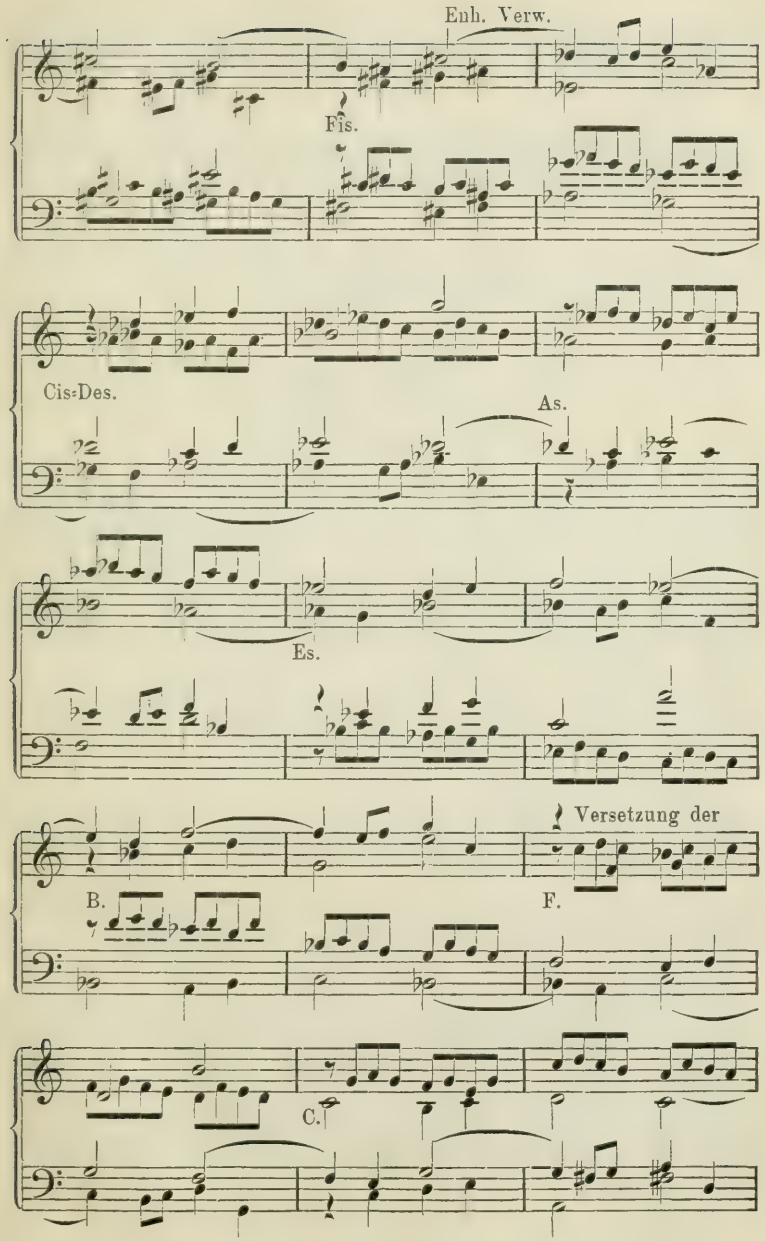
**Bilde nach diesen Beispielen kurze mehrstimmige Canons in umkehrungsfähigen Contrapunkten, gleichsam Engführungen von Fugenthemas.**

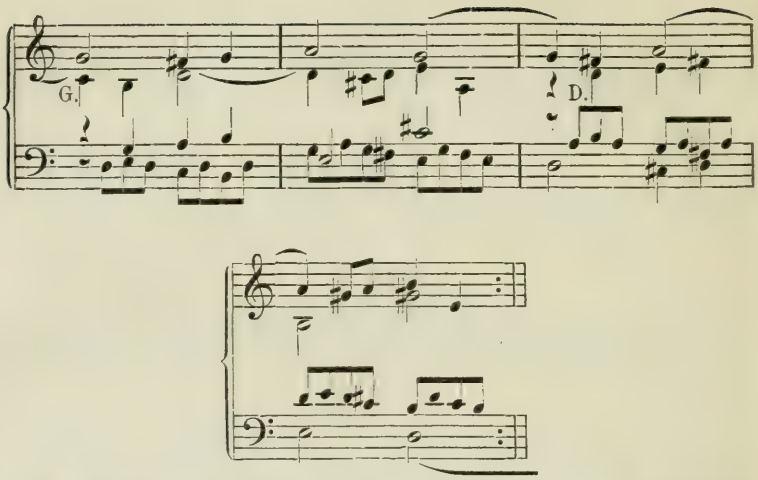
§ 32.

### Der Zirkelcanon — Canon per tonos —

ist ein Canon, dessen Thema in der Nachahmung durch den Kreis der Tonarten geführt wird im Quinten- oder Quarten-Zirkel. In der Composition wird er stets fragmentarisch gebraucht, weil seine Durchführung durch alle zwölf Tonarten ganz und gar den Charakter eines mechanischen Kunststückchens selbstgefälliger Schulweisheit an sich tragen würde. Der umkehrungsfähige Contrapunkt ist zur Durchführung des Zirkelcanons unentbehrlich; bei ungrader Stimmordnung tritt die Umkehrung von vornherein in Kraft.

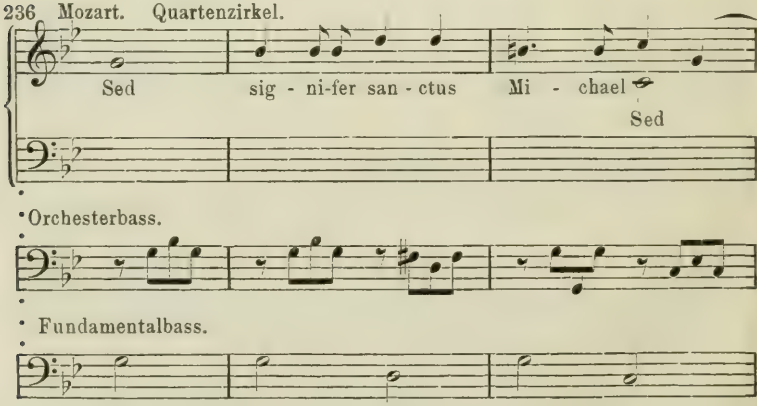


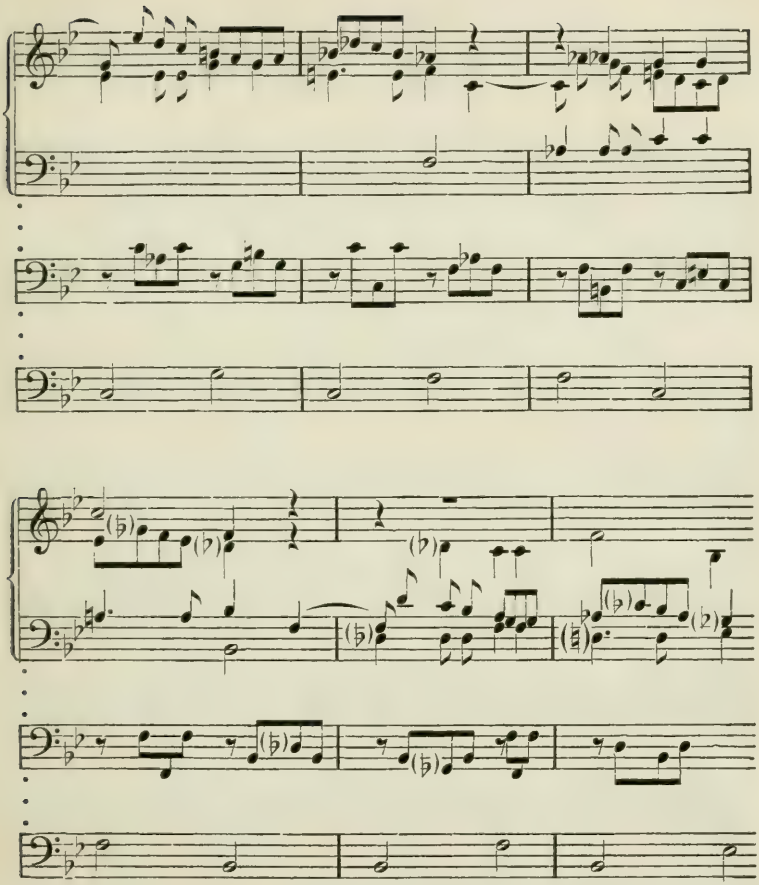

Enh. Verw.
Fis.
Cis-Des.
As.
Es.
Versetzung der
B.
F.
C.




Man kann natürlich auf jede beliebige Sequenz, (Harmonielehre § 52) welche eine melodische Fassung zulässt, einen Zirkelcanon gründen. Verbindet das Motiv einer solchen Sequenz entlegnere Tonarten, so durchmisst man den Quinten- oder Quarten-Zirkel um so schneller. Führt z. B. das Thema des Canons von Cdur bis Esdur, und setzt die zweite Stimme in Asdur ein, so führt diese schon bis Cesdur (=Hdur), die dritte setzt in Edur ein, und mit dem Einsatz der vierten, Cdur, wäre der Kreis schon geschlossen.

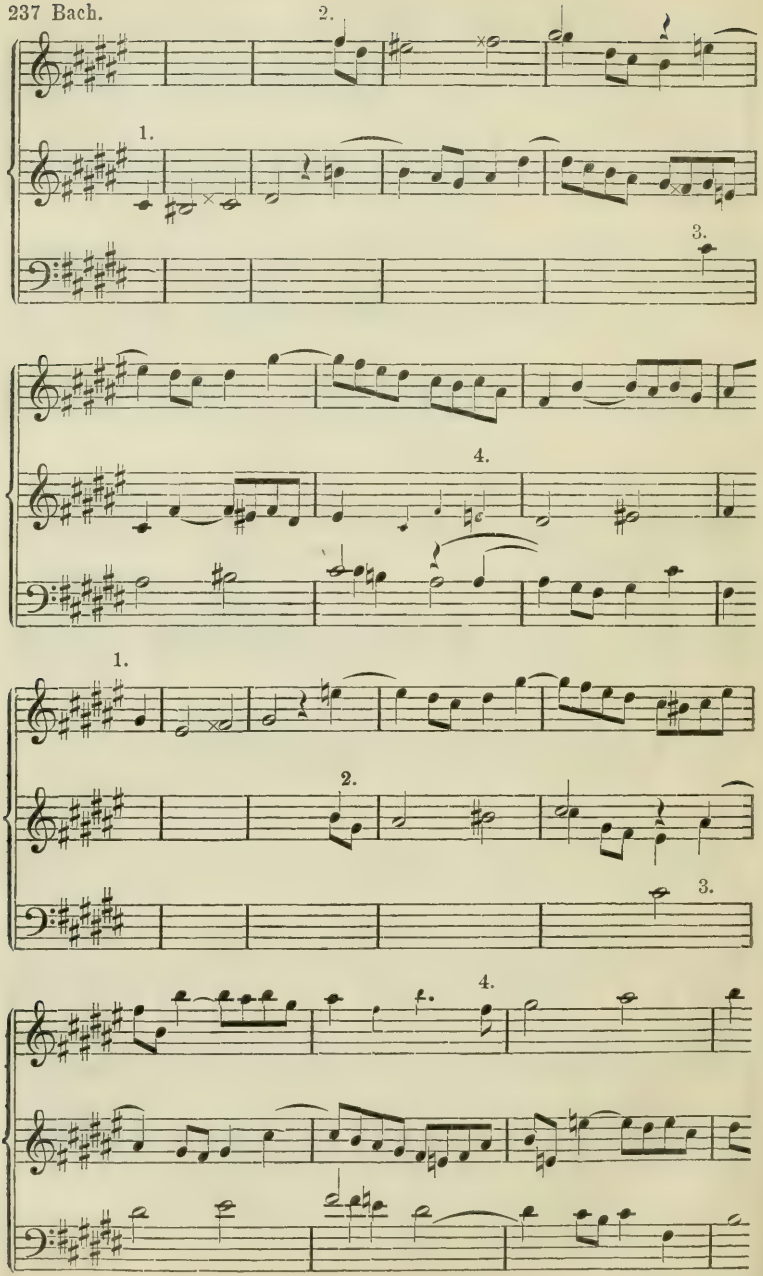
236 Mozart. Quartenzirkel.





Der vorstehende Canon aus Mozarts Requiem geht durch vier Tonarten des Quartenzirkels, wechselt aber zuletzt das Tongeschlecht, indem er an die Stelle von bmoll: Bdur setzt. Der folgende freie Zirkelcanon bildet eine Episode in der Fisdurfuge, Wtp. Kl. II, welche zwei Zwischensätze ausfüllt. Die Abweichungen von der Strenge der Nachahmung sind zum Theil dem Klaviersatz zu Liebe geschehen. In allen contrapunktischen Arbeiten für Klavier verlangt die beschränkte Technik dieses Instrumentes besondere Rücksicht.

237 Bach.



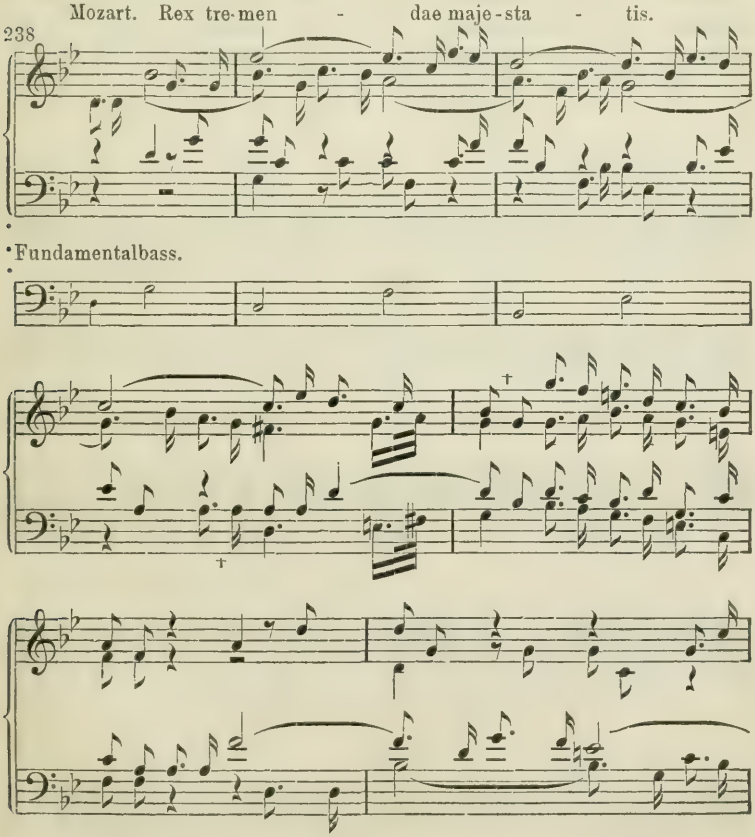
# Fünfundzwanzigste Aufgabe.

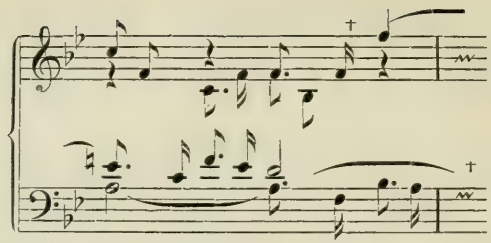
**Zirkelcanons.**

§ 33.

### Der Doppelcanon.

Der Canon mit zwei Proposten (zwei Themen, Doppelthema,) Doppelcanon genannt, verlangt ebenfalls häufig die Anwendung umkehrungsfähiger Contrapunkte. Wieweit dies der Fall ist, ergibt sich jedesmal aus der Aufgabe. Der folgende Doppelcanon aus Mozarts Requiem gründet sich auf eine Sequenz leitereigener Septimenaccorde (wie der untergesetzte Fundamentalbass erläutert), und wird vom sechsten Takte an in einer Umkehrung wiederholt.

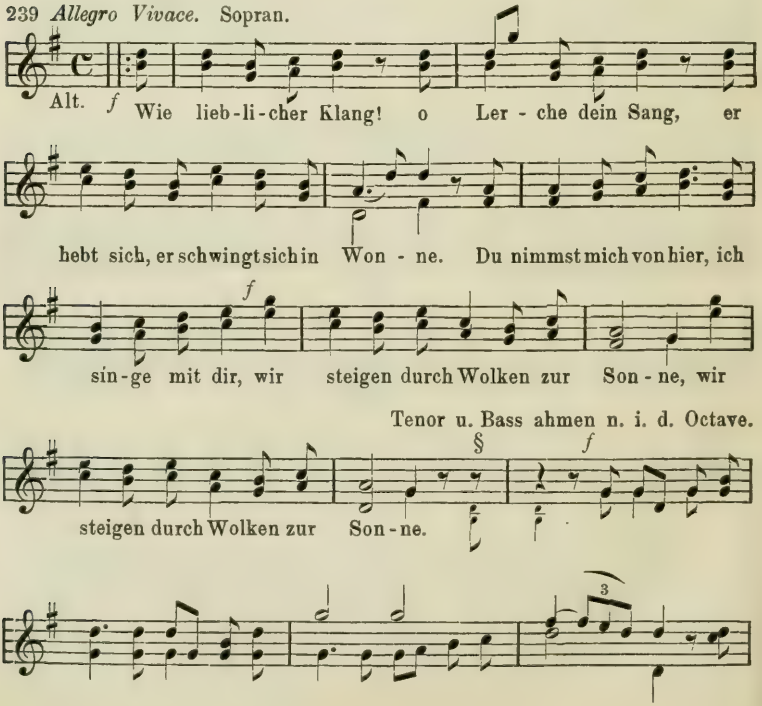


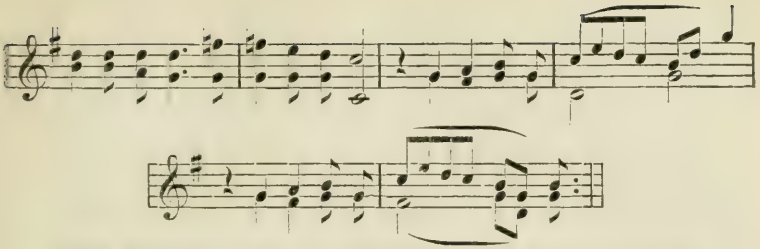


Dem Doppelcanon verwandt ist der Canon mit zweistimmiger Proposta, vom eigentlichen Doppelcanon nur dadurch unterschieden, dass die eine der beiden zuerst auftretenden Stimmen sich nur harmonisch begleitend, nicht contrapunktisch selbständig verhält. Der folgende unendlich canonische Liedsatz von Mendelssohn, ein eigentlicher Gesellschaftscanon, bietet ein zierliches Beispiel dieser Gattung. Nach der folgenden einzeiligen Notation soll es der Schüler sich partiturmässig aufschreiben.

Mendelssohn Op. 48, 2.
Canon.

239 *Allegro Vivace.* Sopran.





Nach beliebiger Zahl von Wiederholungen folgt freie Coda.

## Sechsundzwanzigste Aufgabe.

**Einige Doppelcanons.**

§ 34.

### Die contrapunktische Variation.

Auch in der contrapunktischen Variation wird von den umkehrungsfähigen Contrapunkten — vorzugsweise in kurzen Sätzchen — Gebrauch gemacht. Hat man z. B. einen Theil der Variation in dieser Weise bearbeitet, so kann man dessen Umkehrung an die Stelle der einfachen Wiederholung setzen. Das Intervall des Canons hat dabei mit dem Intervall der Umkehrung nichts zu thun, weil der Canon nicht unendlich zu sein braucht. Die Canons der Bach'schen Variationen (vgl. § 22) sind im einfachen Contrapunkt geschrieben. Es möge dem Schüler freigestellt bleiben, seine **contrapunktischen Variationen durch einen Canon im doppelten Contrapunkt zu vermehren, oder einige Variationen hinzuzufügen, welche canonische Sätzchen kleinsten Umfanges enthalten, und dieselben wirklich umkehren.** Obligatorisch ist diese Aufgabe nicht, und nur von solchen Schülern zu lösen, welche besondere Lust und Geschicklichkeit zu schwierigen contrapunktischen Combinationen zeigen. Anderen darf diese Aufgabe erlassen bleiben, weil sie für die Vervollkommnung der contrapunktischen Technik keineswegs unentbehrlich ist, besonders wenn man diese Technik — im modernen Sinne — als Vorstudium der thematischen Arbeit betrachtet.

# IV. Die Fuge.

§ 35.

**Arten der Fuge.**

Die bisherigen Uebungen haben den angehenden Contrapunktisten in Besitz des ganzen Materials zur Herstellung aller Arten von Fugen gesetzt.

Wir bestimmen hier die Arten der Fuge nach der Zahl der Themata und nach der Beschaffenheit des in Anwendung kommenden Materials.

Die Fuge mit einem Thema heisst einfache Fuge.

Die Fuge mit zwei Thematen heisst Doppelfuge.

Die Fuge mit drei Thematen heisst dreifache Fuge, Tripelfuge.

Die Fuge mit vier Thematen heisst vierfache Fuge, Quadrupelfuge.

Fugen mit mehr Themen, wenn sie ausnahmsweise einmal vorkommen sollten, würden in entsprechender Weise benannt werden.

Nach der Beschaffenheit des Materials unterscheiden wir:

1) Fugen, welche nur vom einfachen Contrapunkt und den gewöhnlichen Formen der Imitation, Abschnitt I, § 3 bis 10, Aufgabe 1 bis 6, Gebrauch machen. Dies sind einfache Fugen ohne die besonderen Imitationsformen der Gegenbewegung, Vergrösserung oder Verkleinerung, ohne Engführungen, und ohne canonische Zwischensätze. Derart sind im wohltemperirten Klavier die Fugen I, 5 Ddur, 9 Edur, 17 Asdur, II, 1 Cdur, 11 Fdur (? einige canonische Fragmente), 12 Fmoll, 19 Adur.

2) Einfache Fugen mit Gebrauch umkehrungsfähiger

Contrapunkte der Octave, für einen oder mehrere Gegensätze. Im wohltemperirten Klavier I, 2 Cmoll, 3 Cisdur (in neueren Ausgaben auch Des dur), 7 Esdur, 10 Emoll, 12 Fmoll, 13 Fisdur, 18 Gismoll, 21 Bdur, II, 10 Emoll, 15 Gdur, 17 Asdur, (drf. Cp.,) 20 Amoll, 24 Hmoll.

3) Fugen, welche von den besonderen Formen der Imitation Gebrauch machen, aber weder Engführungen noch andere canonische Sätze zur Anwendung bringen. Derart ist z. B. Wohltemp. Klav. I. 24 Hdur. Solche Fugen kann man auch als Gegenbewegungsfugen, Vergrösserungsfugen. Verkleinerungsfugen unterscheiden.

4) Fugen, welche von der Canonik, sei es in Engführungen, sei es in anderen canonischen Sätzen (Zwischensätzen) Gebrauch machen. Engführungs-Fugen sind z. B. im wtp. Kl. I, 1 Cdur, 22 Bmoll, II, 5 Ddur, 7 Esdur, 9 Edur.

Canonische Episoden findet man I, 19 Adur, Takt 20, 25; II, 9 Edur, Takt 11, II; 11, Fisdur, Takt 10, 13, 72, Zirkelcanon.

5) Doppelte und mehrfache Fugen im umkehrungsfähigen Contrapunkt der Octave. Wohlt. Kl. I, 4 Cismoll, Tripelfuge; 19 Adur, Doppelfuge; II, 4 Cismoll, Doppelfuge, (auch dpp. Cp. d. Ggs. u. Ggbw.); 14 Fismoll, Tripelfuge; 18 Gismoll, Doppelfuge; 23 Hdur, Doppelfuge.

6) Künstliche Fugen, welche ganz oder in wesentlichen Theilen auf anderen Contrapunkten, als dem der Octave, beruhen, oder Canonik (Engführung) mit besonderer Form der Imitation verbinden. Wohlt. Kl. II, 16 Gmoll, combin. dpp. Cp. und Engführung; 21 Bdur, comb. dpp. Cp.; 22 Bmoll, comb. dpp. Cp., Ggbw., und Engf. Hierher gehören auch diejenigen einfachen Fugen, in welchen sich die Eigenschaften des Materials ad 2) 3) 4) verbinden: Wtp. Kl. I, 6 Dmoll, Ggbw. u. dpp. Cp.; 8 Ggbw., Engf., Vgr.; 11 Fdur, dpp. Cp. u. Engf.; 14 Fismoll, dpp. Cp. u. Ggbw.; 15 Gdur, dpp. Cp., Ggbw., Engf.; 16 Gmoll, dpp. Cp., Engf.; 20 Amoll, Ggbw., Engf.; 23 Hdur, dpp. Cp, Ggbw.; II, 2 Cmoll, Vgr., Engf., Ggbw.; 3 Cisdur, Engf., Ggbw.; 6 Dmoll, dpp. Cp., Ggbw., Engf.; 8 Dismoll, dreif. Cp., Gegenbewegung.

*Für alle diese Arten von Fugen liefern die bisherigen Aufgaben hinreichenden Stoff an Themen, Gegen-*

*sätzen, ganzen Durchführungen, Canons, (Engführungen), doppelten Contrapunkten u. s. w.*

## § 36.

### Die Form der Fuge.

Die Art, wie die Theile der Fuge sich zu einem Ganzen verbinden, bestimmt die Form der Fuge. Die Hauptunterschiede der Form sind folgende;

1) Die Schulfuge, welche aus der Lehre vom strengen Satz bekannt ist. Sie besteht aus drei Durchführungen, welche durch Cadenzen geschieden, und durch Zwischensätze verbunden sind. Modificationen, Abweichungen von der Vorschrift, sind in jeder einzelnen Beziehung zulässig, und lassen das Wesen der Form unberührt. So können die beiden letzten Durchführungen unvollständig oder übervollständig sein, letzteres kann auch die erste Durchführung treffen. Die Tonart der beiden Theil-Cadenzen ist nicht mehr an die Vorschriften des strengen Satzes gebunden. Die Anführungen des Themas können in so gedrängter Folge stattfinden, dass die Zwischensätze zwischen den Durchführungen ganz oder fast ganz verschwinden. Ebenso ist es zulässig ohne die Bedingungen dieser Form aufzuheben, das Thema in den späteren Durchführungen tonisch und rhythmisch zu variiren, auch in anderen Tonarten oder modulirend auftreten zu lassen. Selbst die Vermehrung der Zahl der Durchführungen, wenn sie sich nur auf die übliche Art den anderen anschliessen, hebt den Charakter der Schulfuge nicht auf. Diese Form liegt der Mehrzahl der reinen Vocalfugen und der begleiteten Vocalfugen zu Grunde.

Vollendete Muster dieser Art sind die Fugen: „Alles was Odem hat“ von Bach, und „Durch seine Wunden“ von Händel, welche weiter unten als Beispiele der einfachen Vocalfuge gegeben werden.

2) Die technich bedingte Form der Fuge ergibt sich aus der ihr zu Grunde liegenden technischen Aufgabe. Zahl und Verbindung der Durchführungen wird bestimmt durch das Streben, die angewandte Kunst gehörig auszubeuten, und zu klarster Anschauung zu bringen.

3) Die aesthetisch bedingte Form ergibt sich aus der erstrebten Wirkung in Bezug auf Steigerung, Contrastirung und

andere aesthetische Categorien. Hier wird also Form und Technik Mittel zum Zweck, und hat sich diesem unterzuordnen.

Eine abgekürzte Fuge heisst Fugato, oft auf eine Durchführung beschränkt. In der Instrumentalmusik wird der Ausdruck: „Fughetta" vorgezogen; doch bezieht sich dieser nicht immer auf die Form, sondern auf den aesthetischen Charakter.

## § 37.

### Die Wiederholung in der Fuge.

Das Princip rein musikalischer Einheit ist die Wiederholung. Die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes kann auf anderen Principien, als dem der Wiederholung beruhen. Diese sind aber dann eben nicht rein musikalischer Natur.

In der Fuge ist es zunächst das Thema, welches wiederholt wird, und dadurch der Form die Einheit verleiht. Aber, wie bekannt, wird auch der Gegensatz in sehr vielen Fugen wiederholt; ebenso nicht selten der zweite Gegensatz.

Die rein musikalische Einheit gewinnt dadurch natürlich wieder. Ebenso wird aber auch der erste Zwischensatz im Verlaufe mancher Fuge wiederholt, abermals zu Gunsten der musikalischen Einheit. Die Cmollfuge Wtp. Kl. I, 2 bildet sich so durch Wiederholung des Inhaltes von nur $4^1/_2$ Takt.

Die Wiederholung tritt aber in der Fuge in noch umfassenderer Weise auf, indem sie sich auf ganze Durchführungen, ja auf mehr als eine Durchführung erstreckt. So erstreckt sie sich in der zweistimmigen Emollfuge I, 10, über beinahe die Hälfte der Fuge, indem die Takte 3—20 in der Octave umgekehrt sich von Takt 22—39 wiederholen. Die Fuge hat 42 Takte, wovon die beiden ersten als einstimmig nicht umgekehrt werden können, dennoch aber wiederholt werden, so dass die zweite Stimme, Takt 21—40 gleich ist der ersten Takt 1—20. Takt 29 ist eine kleine modulatorische Abweichung beider Stimmen bemerkbar, welche den contrapunktischen Inhalt nicht beeinflusst. Durch derartige Wiederholungen im Grossen gewinnt die musikalische Einheit in einer Weise, welche hauptsächlich den Formen unserer klassischen Instrumentalmusik eigen ist, in der Fuge aber nur selten vorkommt, und über die Form und Idee der Schulfuge weit hinausgeht.

In der Dmollfuge I, 6, Takt 30—42 Wiederholung (allerdings vielfach contrapunktisch modificirt) der Takte 9—20, wobei Takt 15 in der Wiederholung zweimal erscheint als 36 und 37.

Es ist gar keine Frage, dass diesse Art der grossen Wiederholung, die man besonders in Bachs Instrumentalfugen verfolgen kann, sehr viel zu der Klarheit und Leichtigkeit, man möchte sagen: Eleganz, durch welche sich die Fugen dieses Meisters vor denen aller anderen auszeichnen, beiträgt.

## § 38.

### Strenge und freie Fuge.

Streng heisst eine Fuge, welche in allen Theilen ganz oder fast ganz aus dem Material des Themas, Gegensatzes (der Gegensätze) und des ersten Zwischensatzes gebildet ist.

Frei heisst eine Fuge in welcher anderer Stoff überwiegt.

Zwischen diesen beiden liegen die mehr oder weniger strengen, und die mehr oder weniger freien Fugen, welche nach diesen Begriffen bestimmt werden, und die Mehrzahl aller Fugen ausmachen.

Als strenge Fugen seien erwähnt: Mozarts Cmollfuge (vgl. Nr. 124) für Klavier zu vier Händen oder Streichquartett. In dieser langen Fuge ist nur ein einziger Takt nicht unmittelbar aus den erwähnten Elementen gebildet. Im Wtp. Kl. I: Nr. 1, 2, 3, (Cisdur bewegt sich lange Zeit in Figuration, aber die Motive derselben gehören den genannten Elementen), 4, 6 und viele andere. Ueberhaupt nähern sich die meisten Instrumental-Fugen, auch der neueren Meister, der strengen Art.

Freie Fugen sind: Wtp. I, 8 Esmoll; obwohl hier contrapunktische Künste schwierigster Art vorkommen, entwickeln sich doch die Zwischensätze und Nebenstimmen meist aus eignem Material; 22, Bmoll, fünfstimmige Engführungsfuge, sehr kunstvoll, aber in den Zwischensätzen ohne bestimmte Beziehung zu den Elementen.

Im allgemeinen kann man sagen, dass die Instrumentalfuge mehr zur Strenge neigt, als die Vocalfuge, weil die erstere der thematischen Gebundenheit an Stelle der poetischen (durch den Text) bedarf, um nicht willkürlich zu werden.

Die Begriffe streng und frei beziehen sich also nicht auf die Form der Fuge, sondern auf die Art der Verwendung des

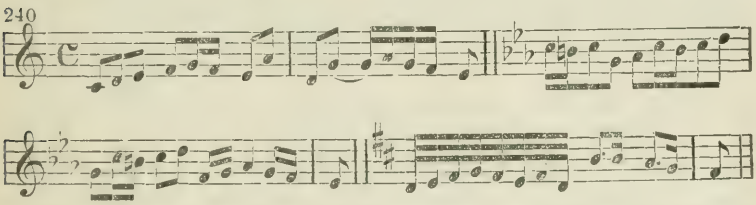
Materials: Eine Fuge kann in der Form sich von der Schulfuge sehr weit entfernen und dennoch streng sein, wenn sie der oben gegebenen Begriffsbestimmung entspricht.

## § 39.

### Das Thema der Fuge.

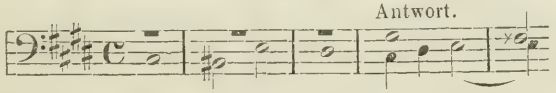
Das Thema der Fuge muss nach Ausdehnung, Form und Charakter so beschaffen sein, dass es sich leicht und fest einprägt, so dass man es in allen seinen Theilen sofort wiedererkennt. Die meisten Fugenthemata bilden am Schluss einen unvollkommenen Ganzschluss, am häufigsten auf der Terz, wie:

240



Viele bilden auch einen vollkommenen Ganzschluss. In diesem Falle wird oft vor Eintritt der Antwort ein kleiner Zwischensatz eingeschoben (vgl. Nr. 141 und § 7 ), oder es tritt auf dem Schlusston selbst (sofern es rhythmisch und tonisch zulässig) die Antwort ein:

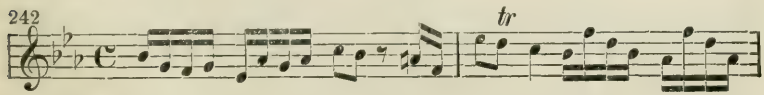
241



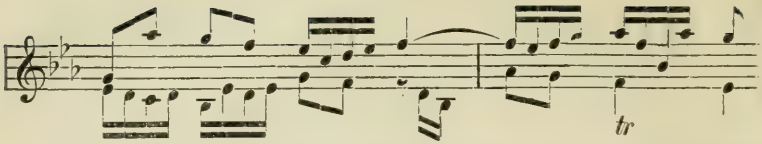

Der unvollkommene Ganzschluss des Themas bietet den grossen Vortheil, dass er häufige vollkommene Cadenzen im Verlauf der Fuge von vornherein verhindert. Denn man kann ein vollkommen schliessendes Thema nicht immer durch Trugschlüsse und dgl. (Vgl. Strenge Satz § 29) abführen, ohne einen beunruhigenden Eindruck zu machen.

Häufig schliesst das Thema in der Dominantentonart, und ergänzt sich dadurch gewissermassen mit der Antwort zu einer aus Vordersatz und Nachsatz bestehenden Periode.

242

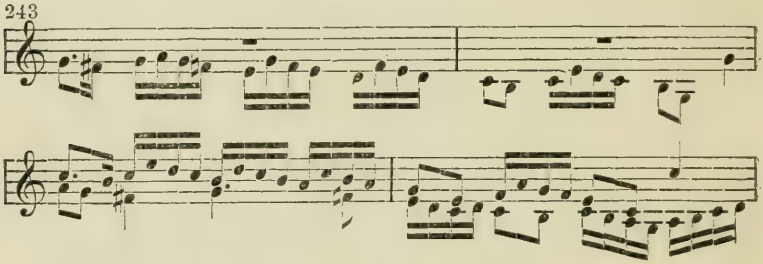



*) Dies ist eine der vollkommensten Arten, die Cadenz zu vermeiden, wozu überhaupt rhythmische Mittel immer wirksamer sind als harmonische (tonische).



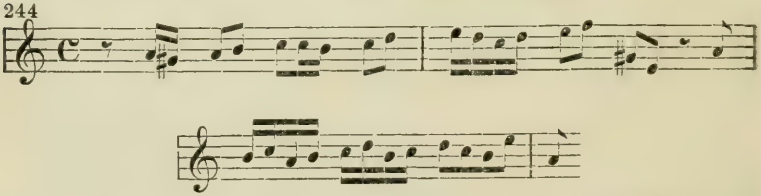

Eine solche Periode bildet sich auch aus Thema und Antwort, wenn das erstere mit einem Halbschluss endet.

243



Dagegen soll das Thema selbst nicht die Form einer Periode haben, sondern concentrirte Satzform, d. h. es soll nicht in der Mitte einen Halbschluss bilden. Ganz falsch ist es, ein Thema periodisch zu nennen, weil es im Verlauf eine Fortschreitung in die Oberdominante enthält. Denn diese allein genügt noch nicht zum Halbschluss, der vielmehr wesentlich von der metrischen Stellung abhängt. Das folgende Thema von Bach ist also nicht periodisch:

244



weil die Oberdominante nicht in der Mitte steht, und die Theile des Themas sich nicht thematisch entsprechen.

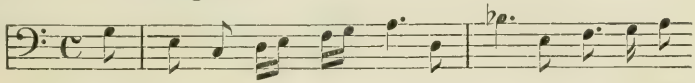
Dux und comes: In den Fugenarbeiten zum strengen Satz, welcher für alle contrapunktischen Formen die Grundlinien zieht, kam das Thema überhaupt nur in zwei verschiedenen Gestalten vor, und zwar so, wie es zuerst auftritt, als Dux, und wie es zuerst nachgeahmt wird, als Comes. Im freien Satz, wo die Modulation in andere Tonarten und Umgestaltung des Themas zulässig ist, erscheinen diese Bezeichnungen nicht mehr von Wichtigkeit, man beschränkt sich daher auf die allgemeineren von: Thema, (erste,

zweite etc.) Nachahmung, Anführung. Braucht man dennoch die Bezeichnungen: dux und comes; so beziehen sie sich entweder

auf das Verhältniss zu der grade herrschenden Tonart — wenn sich in dieser das Verhältniss der ersten Nachahmung wiederholt, oder

auf die Aehnlichkeit mit einer von beiden Gestalten der ersten Nachahmung.

Als seltene Ausnahme in der Reihenfolge des Dux und Comes in der ersten Durchführung ist wiederholt die Fuge wtp. Kl. I, 1 angeführt. Hier werde ihr noch die Schulfuge aus Haydn's „Jahreszeiten" an die Seite gestellt:




in welcher die Stimmordnung folgende ist:

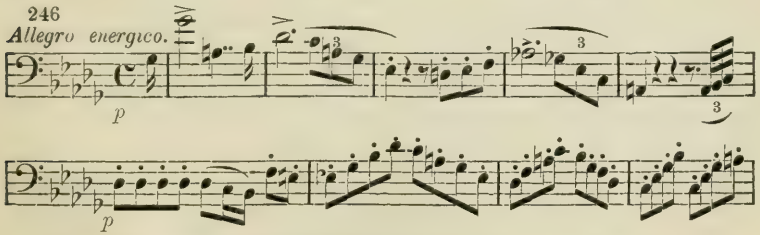
| | | | |
|---|---|---|---|
| Dux. | Dux. | Comes. | Comes. |
| Bass. | Alt. | Tenor. | Sopran. |

## § 40.

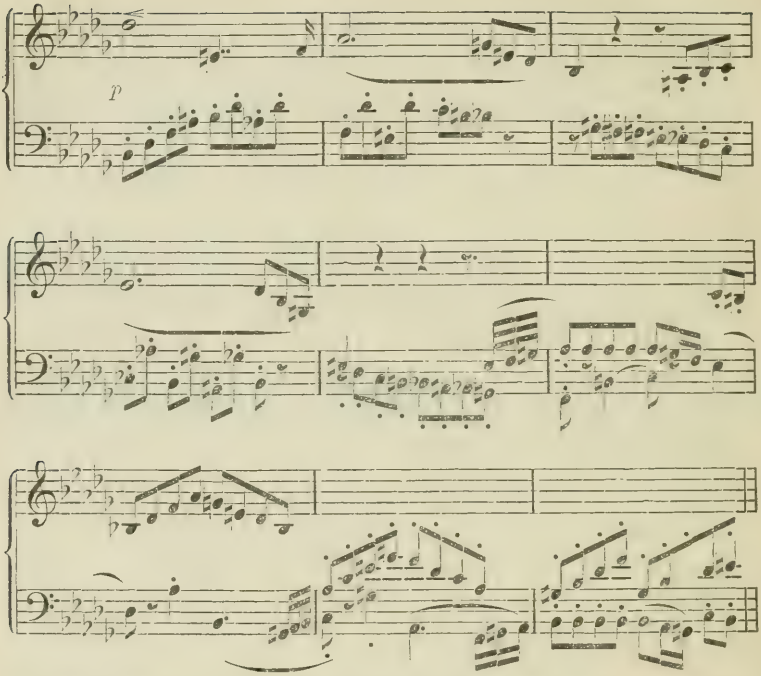
### Der Gegensatz.

In der Vocalfuge wird die Fassung des Gegensatzes und sein Verhältniss zum Thema zum Theil durch den Text bestimmt. In der Instrumentalfuge sind rein musikalische Gründe mafsgebend.

Liszt bildet aus dem ersten Theil des Themas seiner, an thematischer Kunst sehr reichen Hmoll-Sonate („An Robert Schumann") ein Fugenthema, welches harmonisch auf dem verminderten Septimenaccord beruht.




Dies Thema wird regelmässig realiter beantwortet.




Man sieht, dass der Gegensatz in charaktervoller Weise den Anforderungen entspricht, die man an ihn zu stellen berechtigt ist (§ 3). Seine vorzugsweise chromatische Fassung ergibt sich aus der harmonischen Beschaffenheit des Themas. Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, dass weiterhin ein Theil des Themas auch in Gegenbewegung (Verkehrung) erscheint, und in dieser Gestalt in die Sonate zurückführt.

Ueber die Contrapunkte der Gegensätze ist in den vorhergehenden Abschnitten alles Nöthige mitgetheilt. Auch hier neigt die Vocalfuge, weil sie schon durch den Text gebunden ist, mehr zur freien Bildung, während die Instrumentalmusik immer die strengeren Formen bevorzugt, um an diesen einen Schutz vor der ihr naheliegenden Ausartung in gänzliche Willkürlichkeit zu haben.

## § 41.

### Die erste Durchführung.

Die früheren Arbeiten des bis hierher fortgeschrittenen Contra-

punktisten bieten schon zahlreiche erste Durchführungen von zwei- bis vierstimmigen Fugen.

Die erste Durchführung ist nie unvollständig d. h. sie lässt nie eine Stimme vom Antheil an der Fugenarbeit frei, ist also in einer vierstimmigen Fuge stets vierstimmig, in einer dreistimmigen dreistimmig u. s. w. Die erste Durchführurg ist entweder vollständig oder übervollständig, letzteres, wenn das Thema, nachdem es von allen Stimmen gebracht worden ist, nochmals auftritt.

Die erste Durchführung ist das beste Unterscheidungszeichen der Fuge von anderen Imitationsformen. Sie bringt das Thema in jeder Stimme in der bekannten Weise der Nachahmung: Tonica, Dominante, Tonica, Dominante oder umgekehrt.

Die Stimmordnung in der ersten Durchführung ist in der Regel so, dass das tiefe Stimmpaar mit dem hohen wechselt, also:

Bass, Tenor, Alt, Sopran.

Tenor, Bass, Sopran, Alt.
Sopran, Alt, Tenor, Bass.
Alt, Sopran, Bass, Tenor,

Diese Ordnung ergibt sich schon aus dem Quintenverhältniss von Thema und Antwort, welches dem gleichen Verhältniss der Stimmgattungen entspricht. Diesem Verhältniss noch Rechnung tragend, aber weniger natürlich, desshalb auch seltner, sind die Stimmordnungen:

Sopran, Bass, Tenor, Alt.
Bass, Sopran, Alt, Tenor.
Alt, Tenor, Bass, Sopran.
Tenor, Alt, Sopran, Bass.

Nicht mehr dem Quintenverhältniss wird Rechnung getragen in den Stimmordnungen:

Sopran, Tenor, Bass, Alt.
Alt, Bass, Tenor, Sopran.

u. a. m.

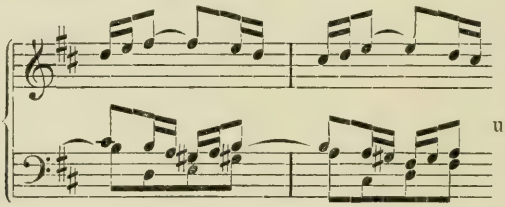
die desshalb in ersten Durchführungen selten, in den späteren aber häufig sind.

## § 42.

### Der erste Zwischensatz

erscheint zuweilen schon zwischen den Anführungen des Themas in der ersten Durchführung; so in der Cmollfuge wtp. Kl. I, 2 vor dem Eintritt der dritten Stimme. Sowohl in diesem Falle, wie auch da, wo er erst nach der ersten Durchführung eintritt, pflegen die Componisten ihm diejenigen Motive zu ertheilen, welche, ausser den in Thema und Gegensätzen gebrauchten, in der Fuge verarbeitet werden sollen. So bringt z. B. Bach in der weitausgeführten, inhaltsschweren Hmollfuge, wtp. Kl. I, 24, nach der ersten Durchführung, (welche auch schon vor dem Eintritte der dritten und vierten Stimme kleine Zwischensätze enthält) in canonischer Sequenz die Figur:

247

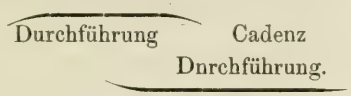



welche von hier ab die meisten Zwischensätze beherrscht. Die contrapunktisch leichte, gewissermafsen spielende Fassung dieses Motivs dient, dem gewichtigen Satz der eigentlichen Fugenarbeit gegenüber, als Gegensatz, gleichsam als Erholung.

In den ersten Zwischensatz fällt auch die Cadenz, welche den eigentlichen Beschluss der ersten Durchführung macht. Je nach dem Charakter der Fuge und ihrer Stellung in einem grösseren Ganzen, wird diese Cadenz sehr hervorgehoben, wie es z. B. in der Bach'schen Musterfuge No. 249 geschieht, oder sie wird verhüllt, sei es, dass das Thema unter ihr schon von neuem eintritt, wie in der Händel'schen Musterfuge No. 250, oder ein anderes Motiv über sie hinwegführt. Im strengen Satz war es Vorschrift, die Stimmen stets nach Pausen eintreten, aber dennoch sämmtlich an den Cadenzen Theil nehmen zu lassen. Es musste desshalb der Zwischensatz über die Cadenz hinausgeführt werden. Hier steht es uns frei, eine oder die andere Stimme von der Cadenz auszuschliessen, und auf dem Schluss derselben oder sofort darnach einsetzen zu lassen; — aber — es ist auch gestattet, gelegentlich einmal das Thema in einer Stimme ohne vorhergehende

Pausen einzuführen, eine Freiheit, die man sich schon bei den letzten Aufgaben des strengen Satzes gelegentlich genommen hat.

Zuweilen vollzieht sich die Cadenz über dem Thema, welches bereits die neue Durchführung einleitet. Dann greifen die Durchführungen gewissermassen ineinander, der Schluss der einen erfolgt erst nach dem Beginn der anderen.




§ 43.

**Die folgenden Durchführungen**

gestalten sich freier nach den Anforderungen der jedemaligen Aufgabe, sei es nun, dass diese technischer oder aesthetischer Natur sind. Sehr häufig sind die folgenden Durchführungen unvollständig, besonders wenn das Thema lang ist. Zuweilen tritt ein Haupt- oder Nebenmotiv im Verlaufe dergestalt in den Vordergrund, dass sich die Zahl der Anführungen des Themas sehr beschränkt; ja — es kommt vor, dass in einer ganzen Durchführung eine einzige Anführung des vollständigen Themas vorkommt. Ist dagegen eine Fuge auf Engführungen angelegt, welche den Raum, den das Thema einnimmt, sehr verkürzen, so sind die späteren Durchführungen oft übervollständig bis zur doppelten und noch grösseren Zahl der Anführungen. In der Engführungsfuge, Wtp. Kl. I, 1, setzt die zweite Durchführung unmittelbar nach der ersten, ohne Zwischensatz ein, Takt 7, und bringt es durch Engführung in 7 Takten auf sechs Anführungen. (Die zweite Engführung ist Umkehrung ad 8 der ersten, in die Dominante transponirt.) Die Durchführung schliesst mit einer vollkommenen dreistimmigen Cadenz in Amoll, Takt 14. Die dritte Durchführung, welche Takt 19 Dmoll -dur schliesst, bringt in 6 Takten das Thema sechsmal vollständig, einmal beinahe vollständig, ausserdem erscheint dasselbe schon unter der Cadenz wieder in zwei Stimmen, welche so die vierte Durchführung beginnen. Diese bringt das Thema in 4 Takten noch viermal in Engführung, macht darauf einen vollkommenen Ganzschluss in der Tonica, dem noch ein Orgelpunkt von vier Takten folgt. Ueber diesem Orgelpunkt bildet sich abermals eine Engführung, in welcher aber die dritte Stimme unvollständig bleibt. Die

ganze Fuge ist 27 Takte lang, und bringt das Thema von $1\frac{1}{2}$ Takt Länge 22mal vollständig und 3mal unvollständig, worunter 1mal fast vollständig. (Vgl. § 19).

## A. Die Vocalfuge.

### § 44.

### Ueber den Text der Vocalfuge

gilt dasselbe, was § 13 über den Text der Imitation gesagt worden ist.

Ueber die Beschaffenheit des Themas gelten die allgemeinen Bestimmungen des § 39, in Verbindung mit dem, was § 2 über den Vocalsatz mitgetheilt worden ist.

Themata, Gegensätze, ganze erste Durchführungen stehen dem Schüler schon aus seinen Arbeiten zu Aufgabe 2 bis 5 zu Gebote. Er suche die besten aus, notire sich auch, was er etwa zu späteren Durchführungen brauchen zu können meint.

Nach der Form der Schulfuge bediene er sich dreier Durchführungen, und bilde, wie dort, zwei Theilcadenzen.

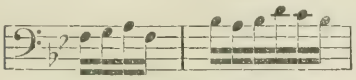
Den Gegensatz bilde er, nach Gelegenheit, im einfachen oder doppelten Contrapunkt — zu letzterer Art liefern ihm seine Arbeiten zur 17. Aufgabe Material. Auch in den Arbeiten zur 2. Aufgabe wird sich mancher Gegensatz zufällig im doppelten Contrapunkt gebildet haben, und daher geeignet sein, durchgängig beibehalten zu werden.

Doch muss man auch nicht aus den Augen lassen, dass der doppelte Contrapunkt des Gegensatzes die Fugenarbeit erleichtern soll. Wo das Festhalten die Arbeit erschweren würde, lässt man ihn fallen, oder behält ihn nur theilweise bei; auch kann man ihn gelegentlich unter zwei Stimmen vertheilen, so dass die eine ihn anfängt, die andere ihn zu Ende führt.

Betrachten wir nun ein vollendetes Muster der reinen Vocalfuge, die Schlussfuge der sechsten Motette von Bach, deren Thema und erste Nachahmungen als Muster in Nr. 119 mitgetheilt sind.

Gleich der Anfang bietet eine kleine Anomalie, auf welche früher kein Gewicht zu legen war, die aber jetzt zur Sprache kommt. Die Fuge beginnt nämlich mit dem Comes, (der eigentlichen

Antwort), und zwar, — weil der vorhergehende Chor mit einem Halbschluss auf der Oberdominante zu Ende geht, — in realer Gestalt, lautet also nicht:

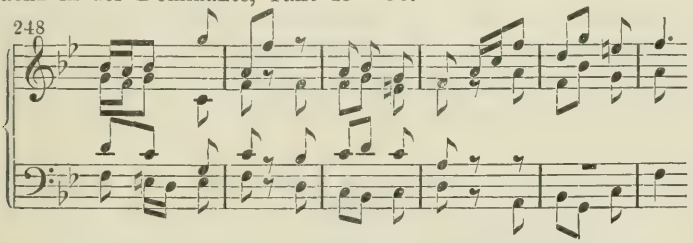



Aehnliches findet sich im Zusammenhang grösserer Werke häufig. Ausserhalb dieses Zusammenhanges würde die Fuge entweder mit der zweiten Anführung im Tenor beginnen, oder der Bass würde die ihm hier in No. 119 gegebene Fassung behalten.

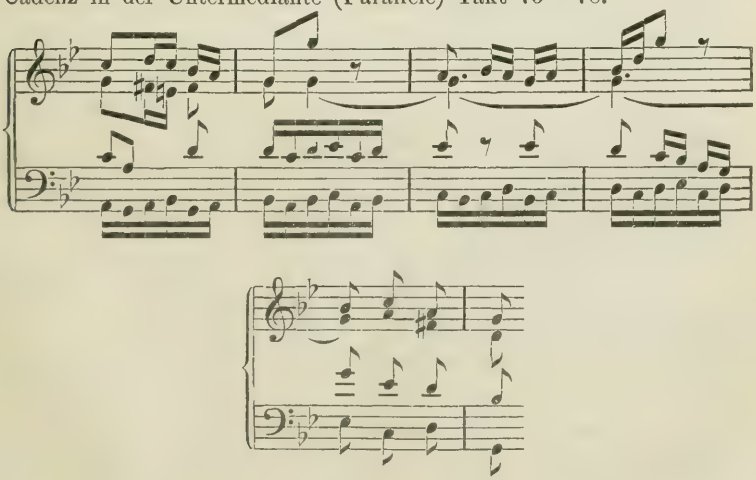
Die ganze Fuge wird durch drei gleiche, erschöpfend ausgeführte Cadenzen so deutlich in drei Theile getheilt, dass man unumgänglich diese drei Theile als die drei Durchführungen betrachten muss.

Hier die drei Cadenzen:

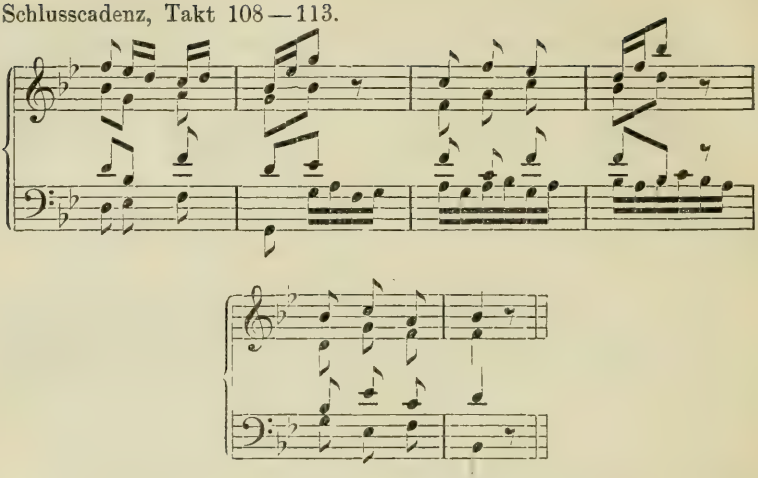
Cadenz in der Dominante, Takt 45 — 50.




Cadenz in der Untermediante (Parallele) Takt 73 — 78.



Schlusscadenz, Takt 108—113.



Da diese Cadenzen den Umfang der Durchführungen unzweifelhaft feststellen, so ergibt sich, dass

die erste Durchführung übervollständig ist, das Thema fünfmal, in der Bassstimme zweimal bringt, und 50 Takte zählt; dass

die zweite Durchführung unvollständig ist, das Thema nur dreiml bringt, und 28 Takte zählt; dass die dritte Durchführung noch unvollständiger ist, indem sie das Thema nur zweimal bringt, und 36 Takte zählt.

Das grosse Uebergewicht der ersten Durchführung an Länge und Anführungen des Themas, beruht darauf, dass der Componist den realen Comes zu Anfang gleichsam als Einleitung betrachtet, und die eigentliche Fuge erst vom Eintritt des dux zählt.

Der eigentliche Plan der Fuge beruht auf Steigerung der Figuration und Klangfülle, wie man schon durch den Vergleich der drei Cadenzen bemerken kann.

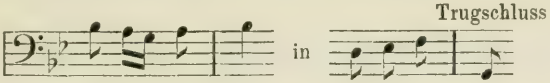
Auch die Hauptpunkte der Modulation ergeben sich aus den Cadenzen. In der ersten Durchführung erscheint nur dux und comes, und zwar dux dreimal, comes zweimal.

In der zweiten Durchführung erscheint das Thema zuerst als comes, dann in Gmoll und Cmoll.

In der dritten Durchführung bringt der Sopran das Thema in Esdur, und ganz am Schluss der Bass noch einmal in der Gestalt des Comes.

### Das Thema

erleidet unbedeutende Veränderungen: beim sechsten Mal, im Tenor, wo es statt des Grundtons die dissonirende Septime nimmt, um in die Modulation nach G moll überzuleiten, und beim letzten (zehnten) Mal, im Bass, wo die Schlussformel verändert ist:




### Der Gegensatz

wird dreimal ganz und einmal zum Theil beibehalten, aber immer in der tieferen Stimme, also nie umgekehrt, obgleich sich gegen seine Umkehrung ad 8 nichts einwenden liesse. Dieser doppelte Contrapunkt ist also entweder selbst als zufällig zu betrachten, oder es ist das Unterlassen der Umkehrung als zufällig anzusehen.

### Der erste Zwischensatz

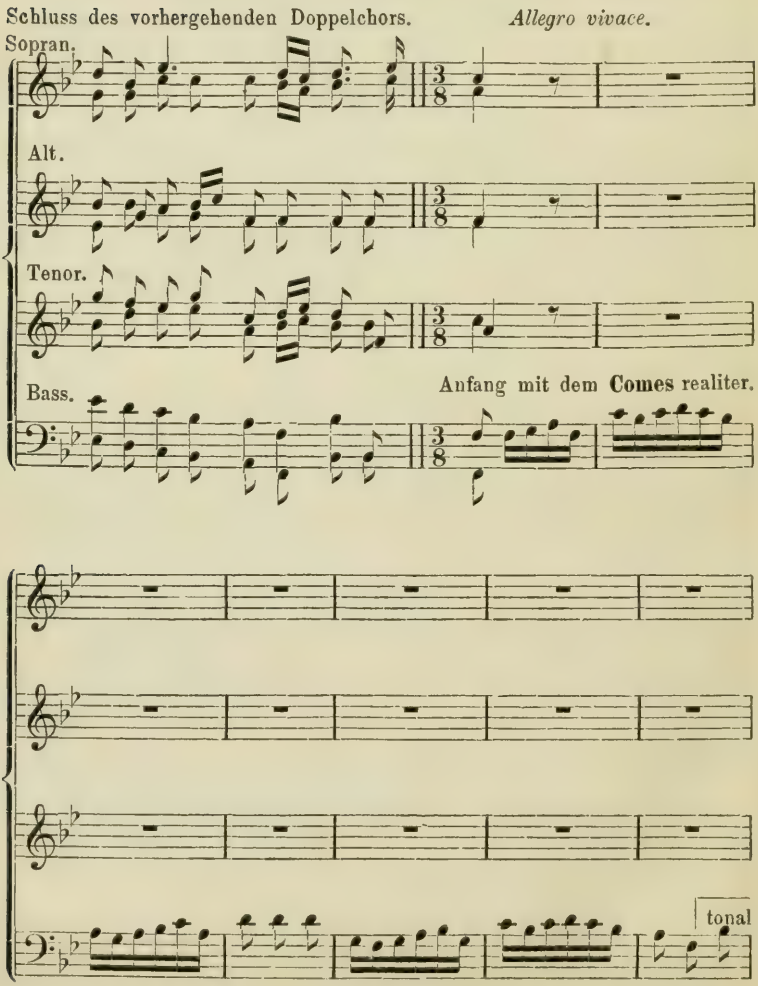
steht innerhalb der ersten Durchführung zwischen der vierten und fünften Anführung des Themas. Er ist aus dem Motive des Themas gebildet. Er wiederholt sich nach der zweiten Cadenz, vor der dritten Durchführung.

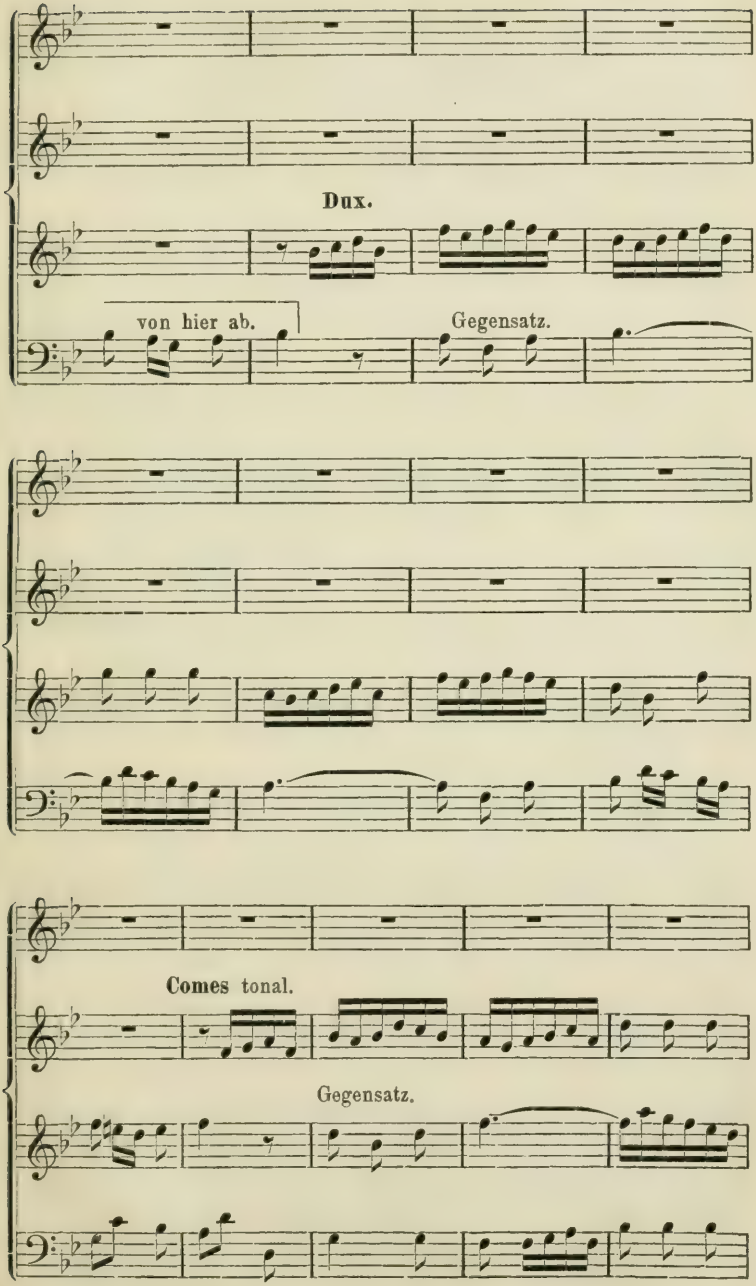
Das Thema selbst cadenzirt. Es bilden sich desshalb im Verlauf mehrmals vollkommene Cadenzen beim Schlusse desselben. Diese zu vermeiden, würde in diesem und ähnlichen Fällen eine charakteristische Eigenschaft des Themas beeinträchtigen, das ganze Werk stumpf und unklar machen. (Vgl. die zweite Fuge im wohltemp. Klavier.)

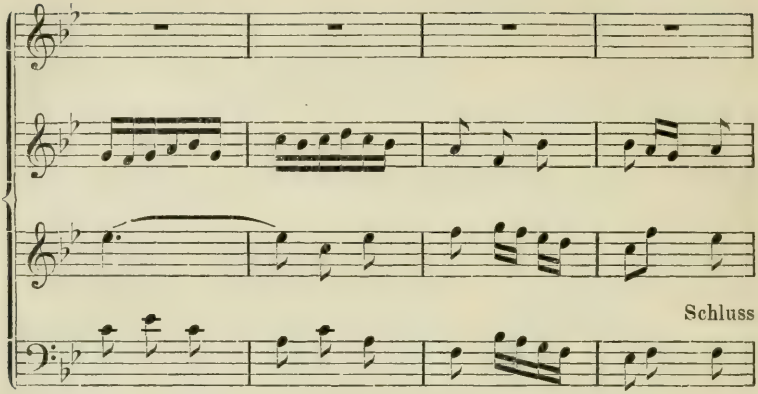
Hier ist es nun unumgänglich nöthig, die ganze Fuge mit den nöthigen Andeutungen der contrapunktischen Technik mitzutheilen, als vollendetes

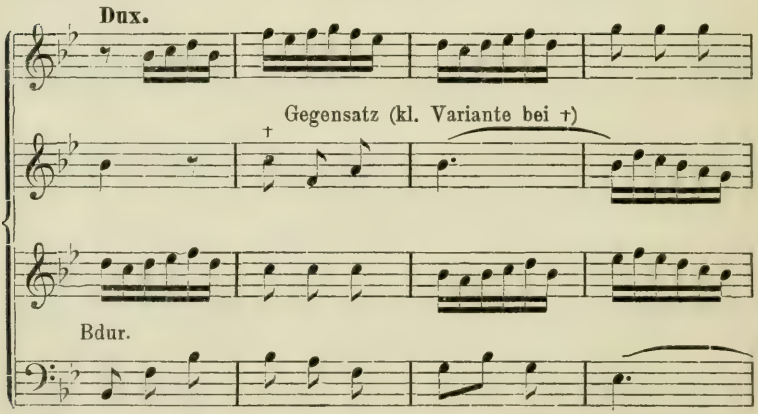
## Muster einer Vocalfuge.

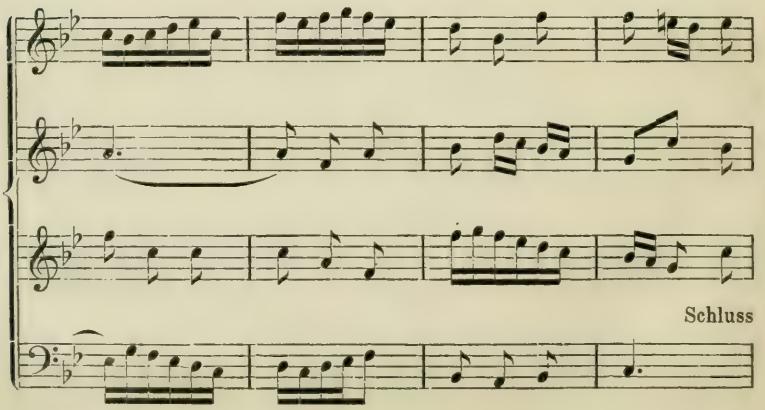
Vierstimmige Vocalfuge von Bach.

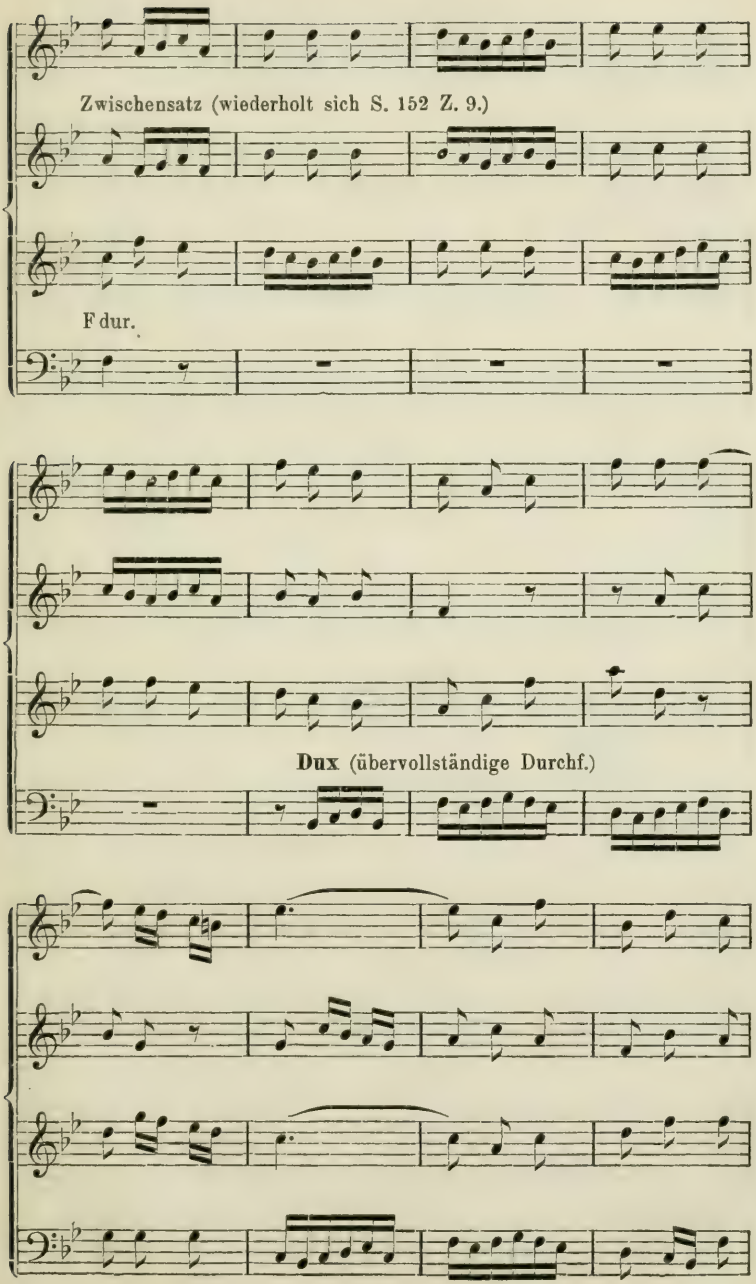


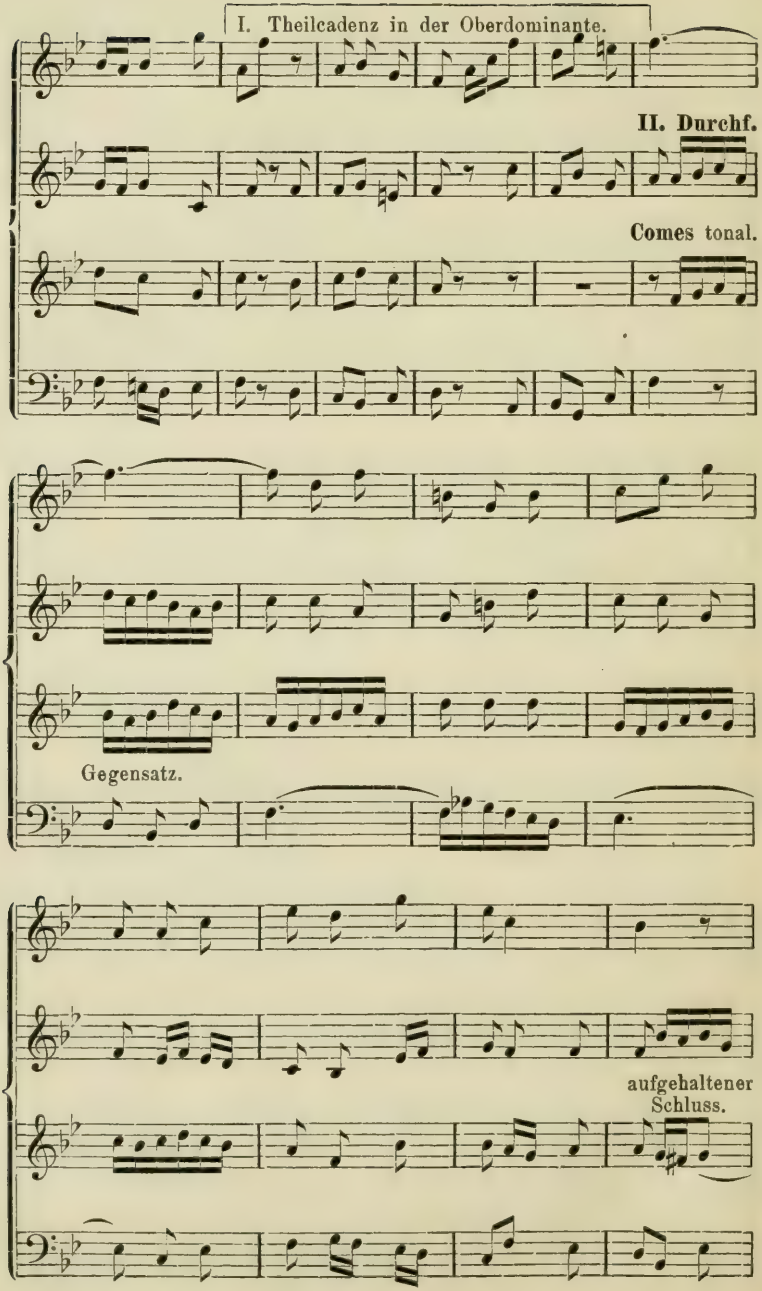

Dux.
von hier ab.
Gegensatz.
Comes tonal.
Gegensatz.

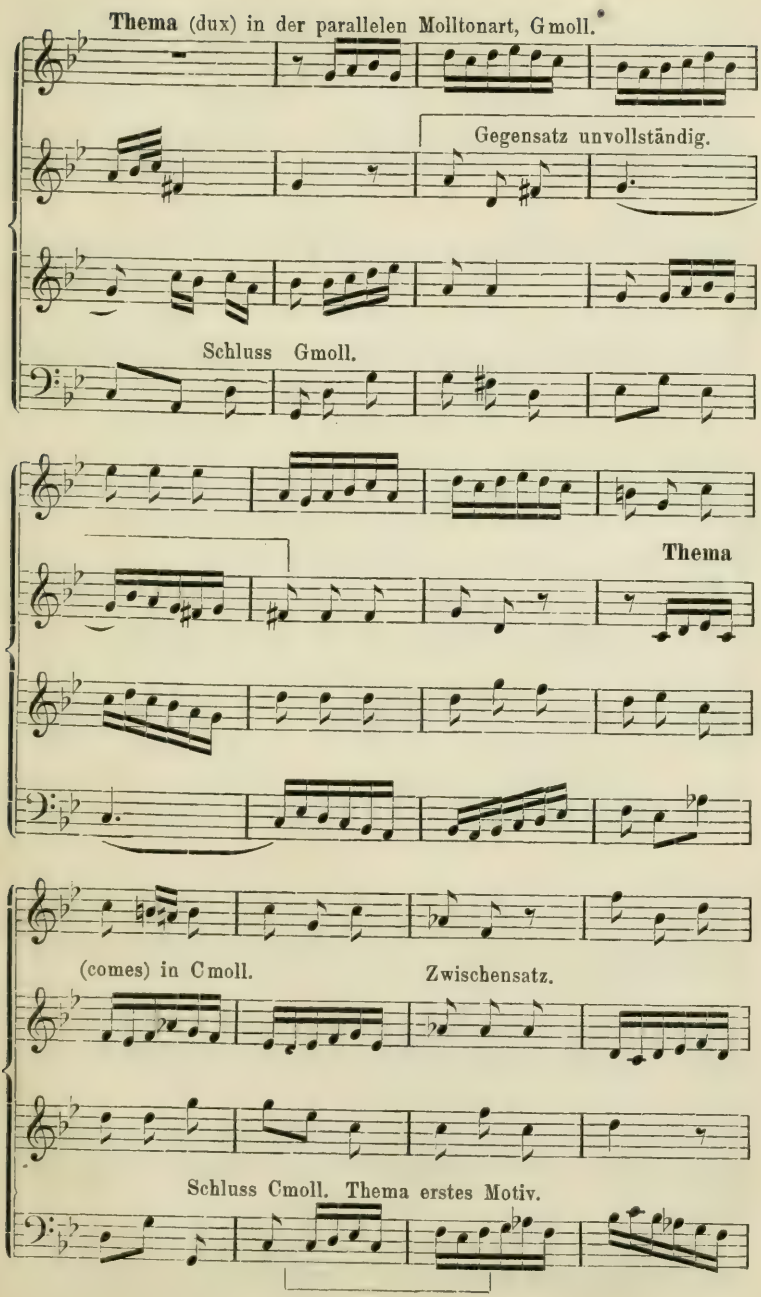

Schluss

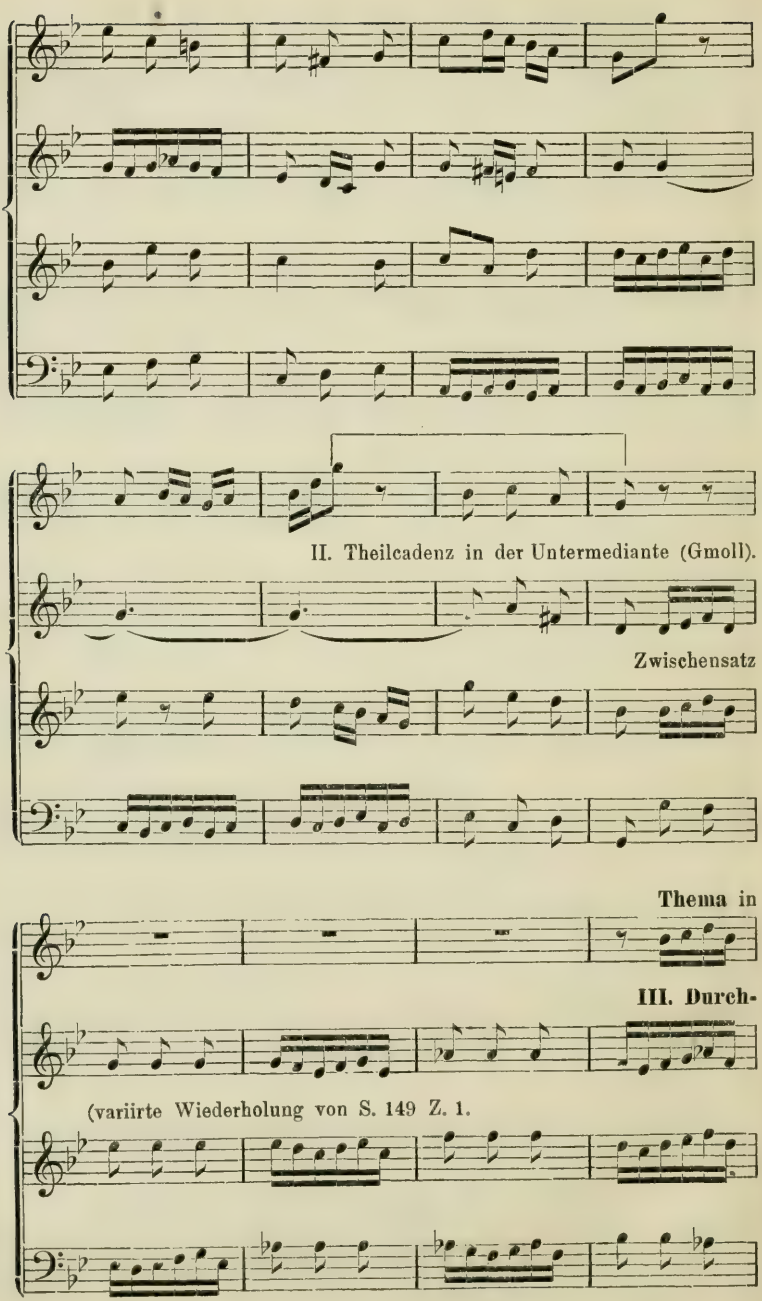

Dux.
Gegensatz (kl. Variante bei †)
†
Bdur.

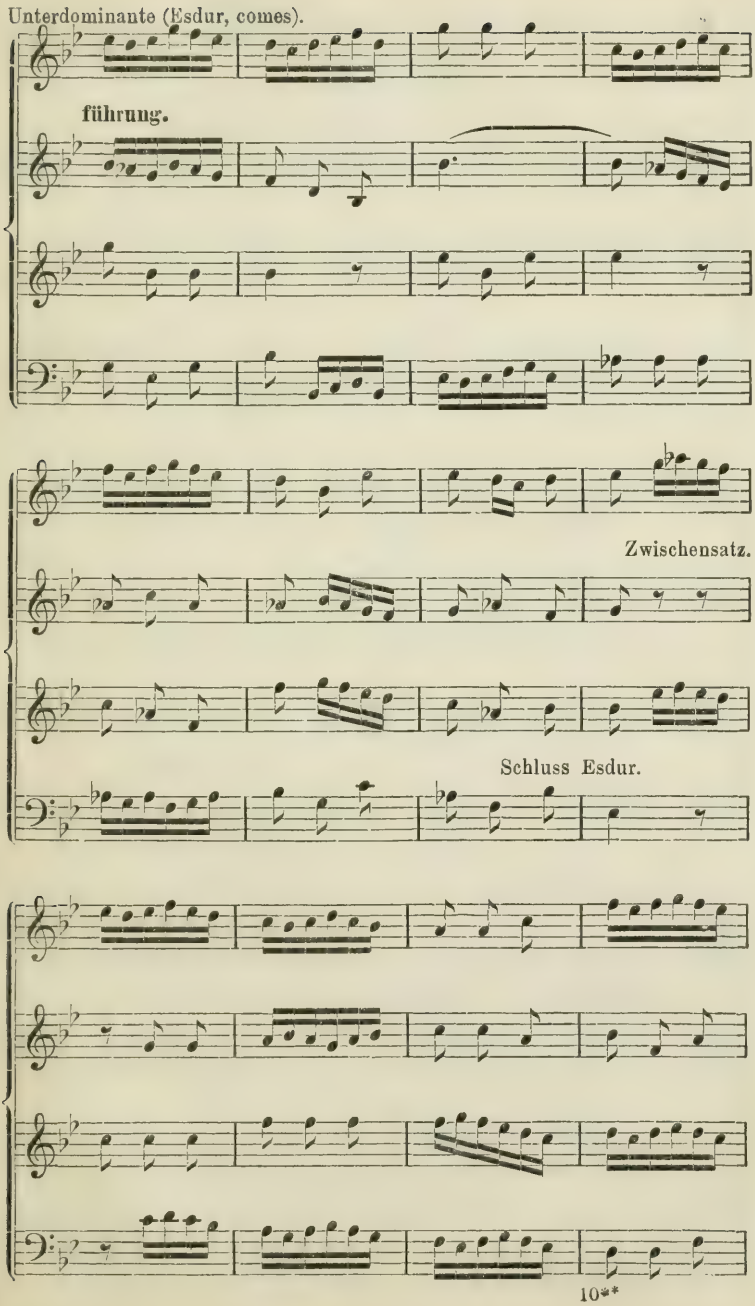

Schluss

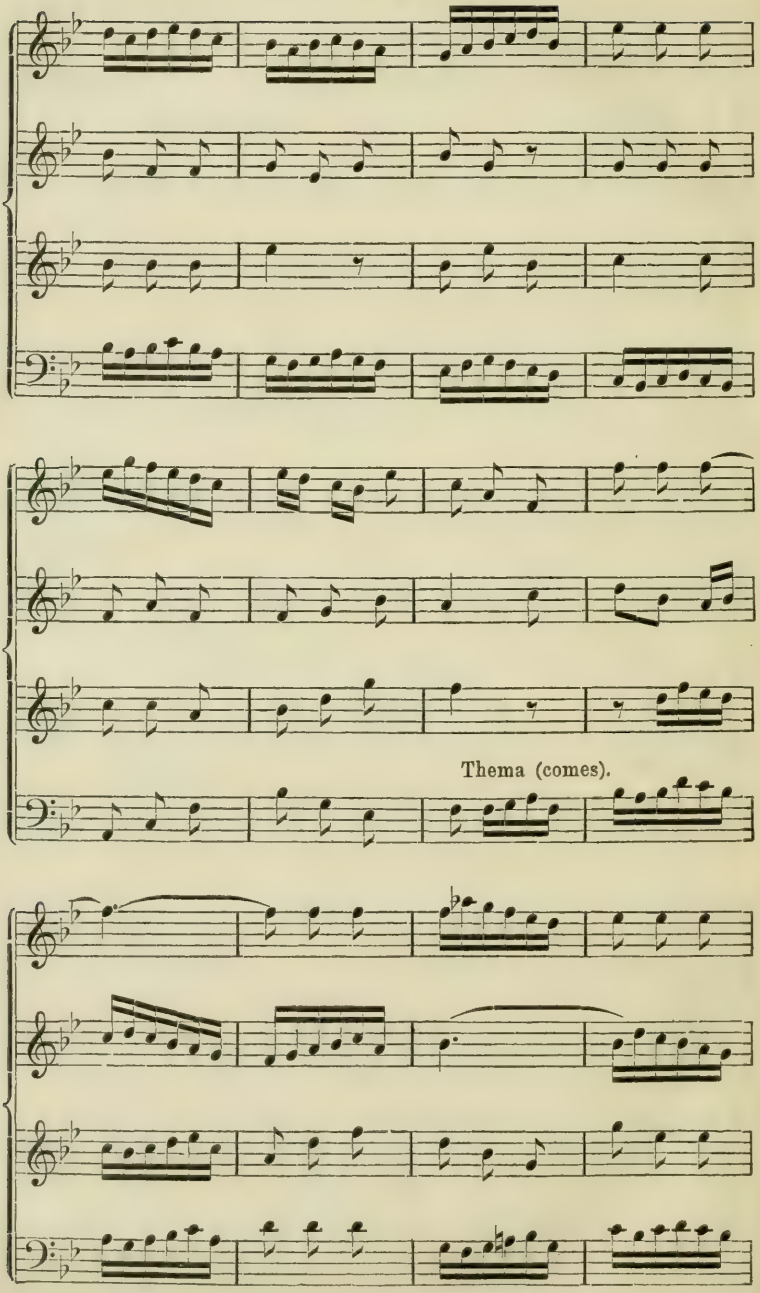

Zwischensatz (wiederholt sich S. 152 Z. 9.)
F dur.
Dux (übervollständige Durchf.)

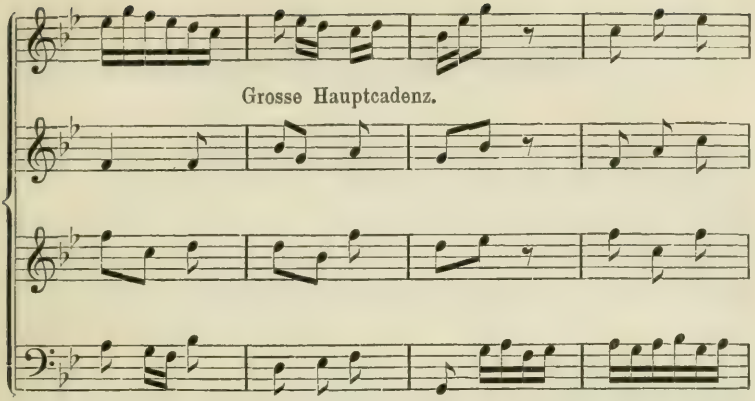

I. Theilcadenz in der Oberdominante.
II. Durchf.
Comes tonal.
Gegensatz.
aufgehaltener
Schluss.

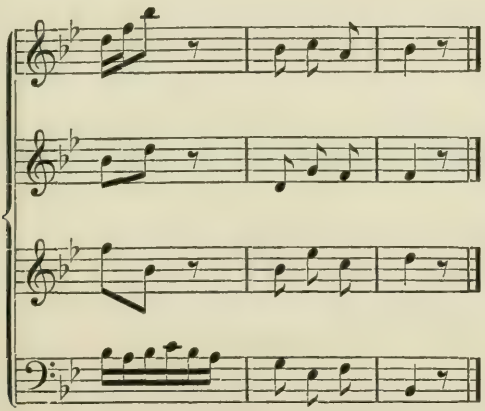

Thema (dux) in der parallelen Molltonart, Gmoll.
Gegensatz unvollständig.
Schluss Gmoll.
Thema
(comes) in Cmoll.
Zwischensatz.
Schluss Cmoll. Thema erstes Motiv.


II. Theilcadenz in der Untermediante (Gmoll).
Zwischensatz
Thema in
III. Durch-
(variirte Wiederholung von S. 149 Z. 1.


Unterdominante (Esdur, comes).
führung.
Zwischensatz.
Schluss Esdur.


Thema (comes).

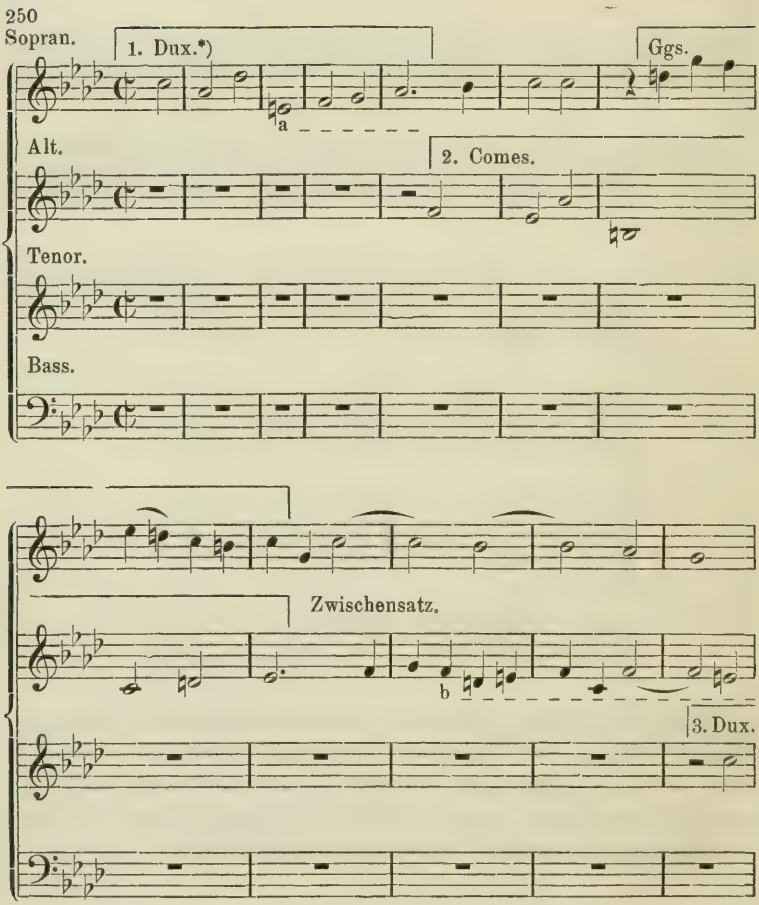


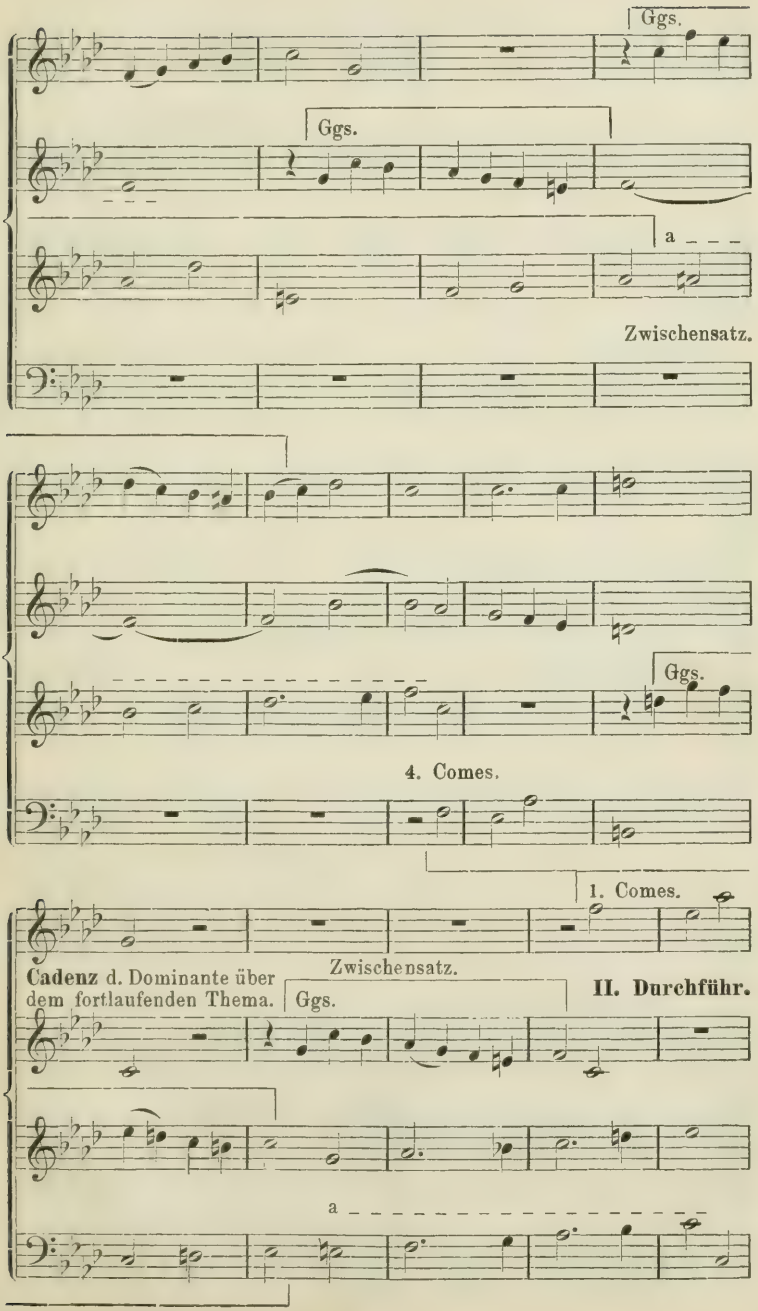
Ein nicht weniger vollkommenes Vorbild gewährt die folgende Fuge. Obwohl bestimmt, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen zu werden, bietet sie doch, in Bezug auf harmonische Vollständigkeit und Formbildung, keine Lücken, wenn man sie als reinen Vocalsatz betrachtet. Das Instrumentale verhält sich eben nur mitspielend.

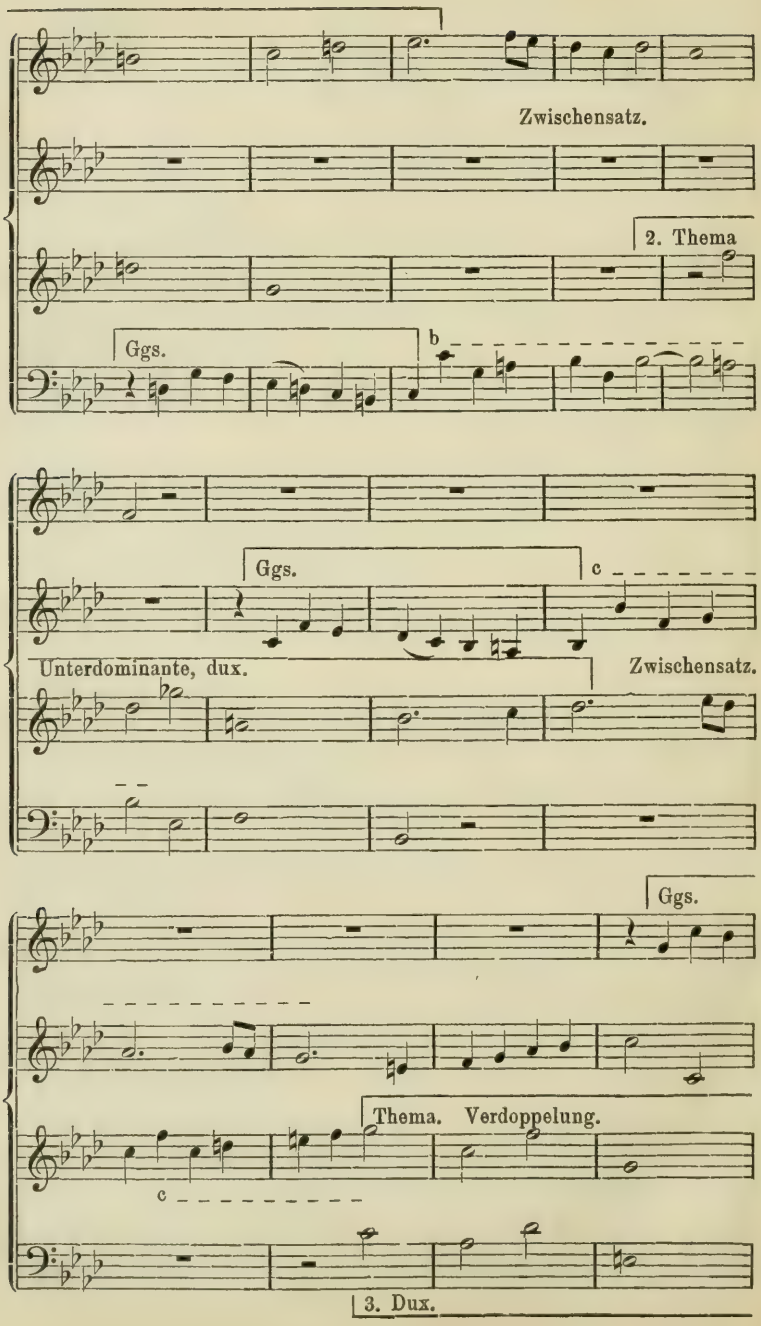
# Muster einer Vocalfuge.

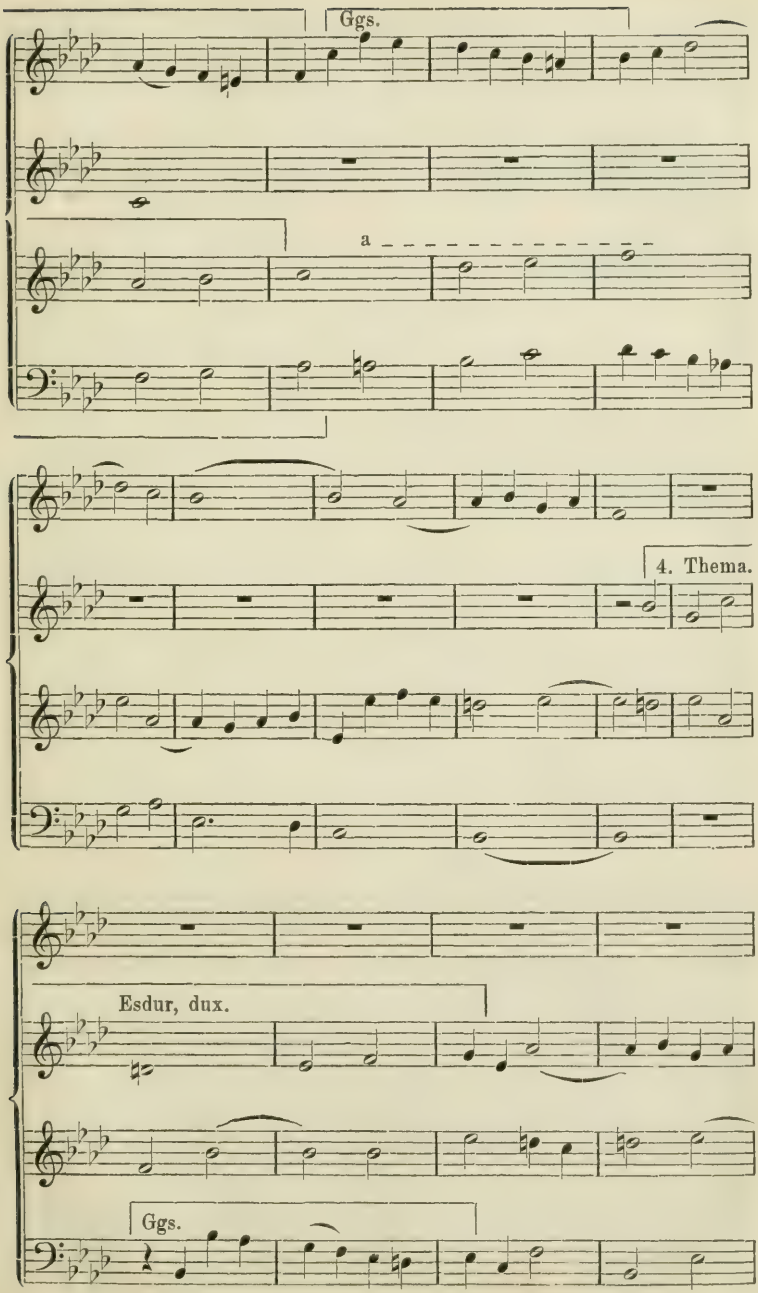
## Fuge aus dem Messias von Händel.

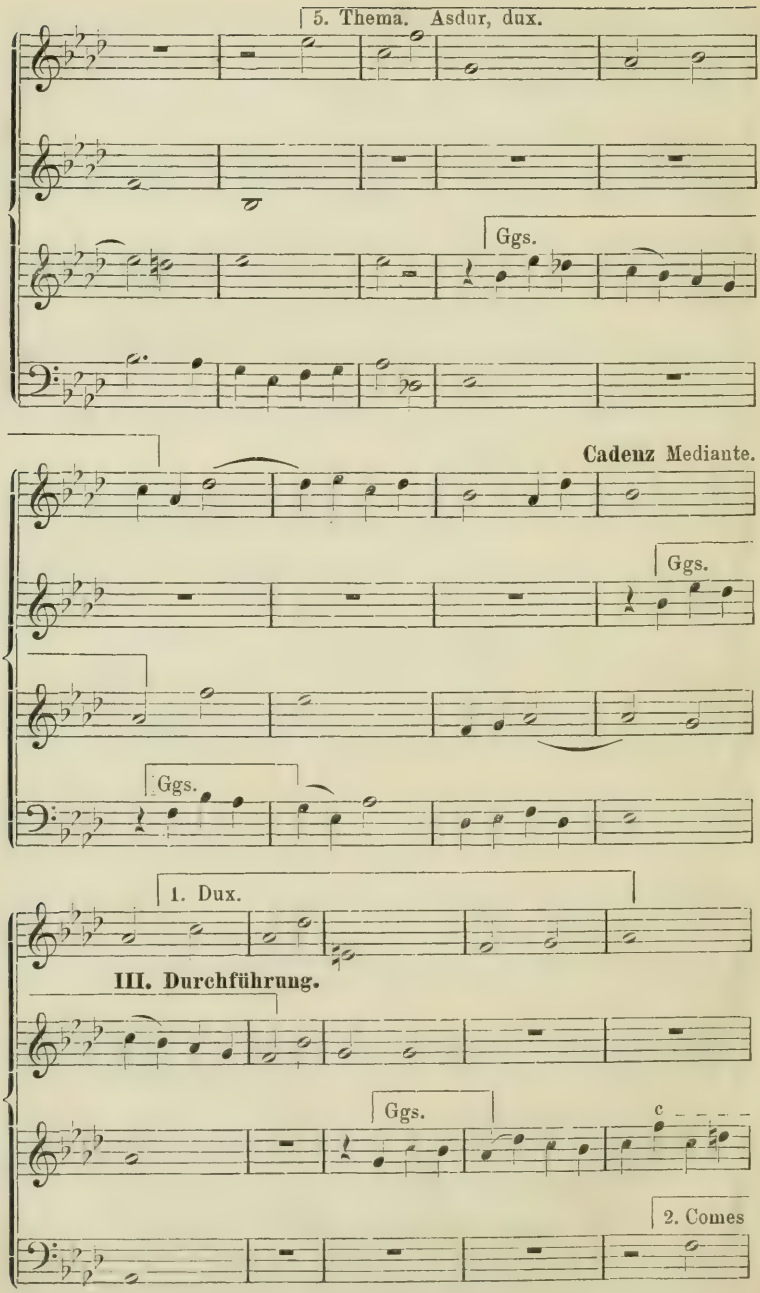


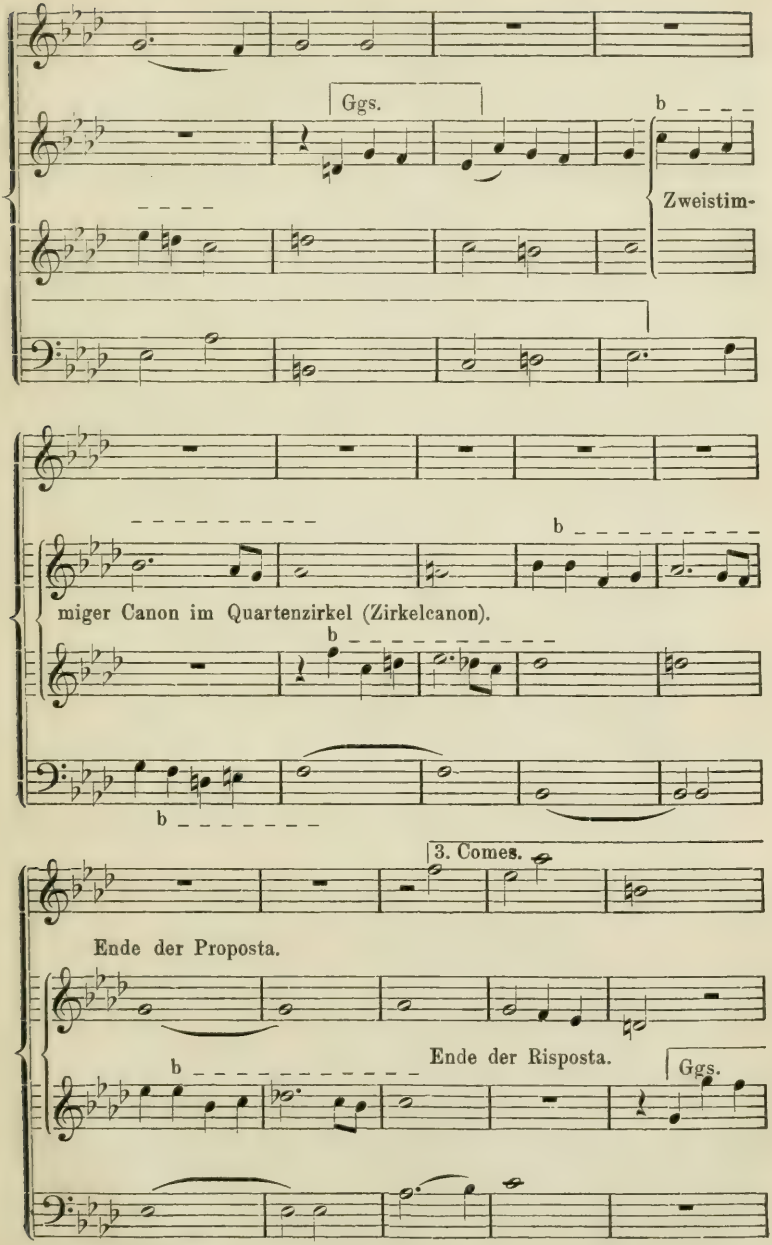

*) Modulirt die Fuge, so heisst das Thema Dux, wenn es eine Uebertragung des dux in die neue Tonart und Tongeschlecht ist, wie hier II. Durchf. 2. 4. 5. Das Thema heisst comes, wenn es eine ebensolche Uebertragung des comes ist. In zweifelhaften Fällen entscheidet der Grad der Aehnlichkeit. In vorliegender Fuge sind dux und comes nur durch ihr Verhältniss zur vorgezeichneten Tonart unterschieden. Wird in solchem Falle modulirt, so entscheidet das gleiche Verhältniss zur neuen Tonart. Eigentlich haben die Bezeichnungen dux und comes nur im strengen Satz, wo das Thema nur in diesen beiden Gestalten vorkommt. Bedeutung. Es genügt statt ihrer immer den Ausdruck: Thema zu brauchen, nicht aber Nachahmung, denn diese bezieht sich nur auf ein unmittelbar oder fast unmittelbar vorangegangenes Thema.

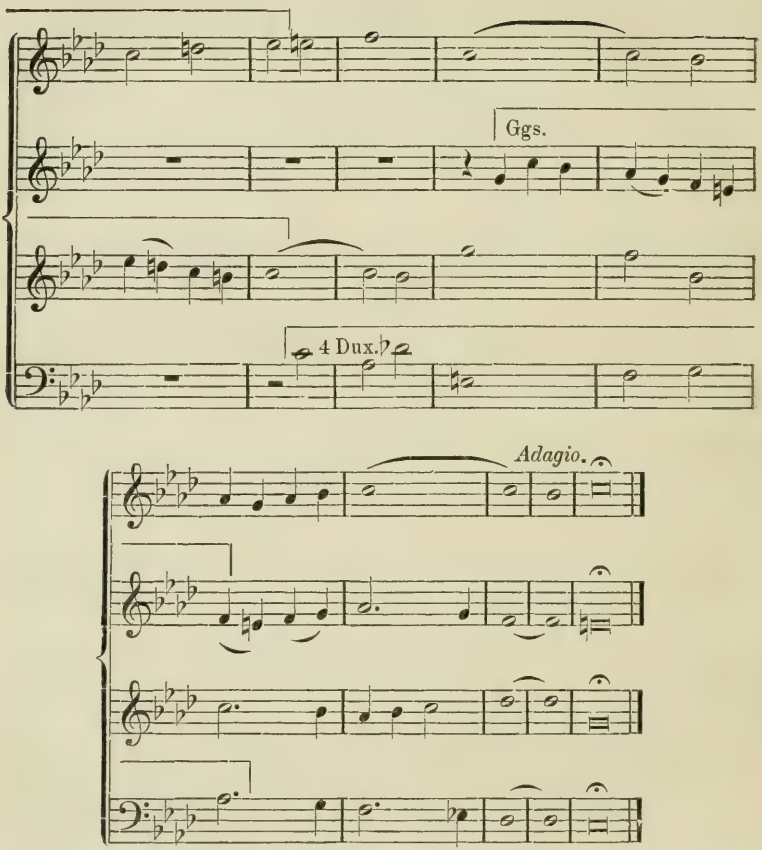

Ggs.
Ggs.
a
Zwischensatz.
Ggs.
4. Comes.
1. Comes.
Cadenz d. Dominante über dem fortlaufenden Thema.
Zwischensatz.
Ggs.
II. Durchführ.
a


Zwischensatz.
2. Thema
Ggs.
b
Ggs.
c
Unterdominante, dux.
Zwischensatz.
Ggs.
Thema. Verdoppelung.
c
3. Dux.


Ggs.
a
4. Thema.
Esdur, dux.
Ggs.


5. Thema. Asdur, dux.
Ggs.
Cadenz Mediante.
Ggs.
Ggs.
1. Dux.
III. Durchführung.
Ggs.
c
2. Comes


Ggs.
b
Zweistim-
miger Canon im Quartenzirkel (Zirkelcanon).
3. Comes.
Ende der Proposta.
Ende der Risposta.
Ggs.




Der Phrygische Schluss (auf der Oberdominante der Molltonart) dient zur Einführung des folgenden Chores — in F dur.

So verschieden die beiden, hier als Muster gegebenen, Fugen in ihrer technischen Behandlung sind — beide sind vollkommene Meisterwerke der Fuge. Zugleich sind beide in jeder Hinsicht charakteristisch für die Verschiedenheit der beiden unerreicht grössten deutschen Meister des contrapunktischen Stils.

Nach diesen beiden einfachen Fugen der grössten Meister des freien (d. h. harmonisch entwickelten) Contrapunktes hat der junge Contrapunktist seine Arbeiten zur folgenden Aufgabe zu bilden. Auch wäre es keineswegs unvortheilhaft, wenn er einigen seiner Arbeiten die Themata dieser Meisterwerke zu Grunde legte.

## Siebenundzwanzigste Aufgabe.

**Einfache Vocalfugen zu componiren.**

§ 45.

**Die Vocal-Doppelfuge.**

Eine Doppelfuge, in welcher beide Themata gleichzeitig auftreten, ist das „Kyrie eleïson" in Mozarts Requiem. Da das Orchester sich auch hier nur „mitspielend" verhält, (allerdings aber zur Stütze der zuweilen ziemlich schweren Intonation gebraucht wird) kann man sie als reine Vocalfuge betrachten. Die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime (vgl. Nr. 225) verweist diese Fuge schon unter die „künstlichen", obgleich die Terzenparallelen der beiden Themata diese Anwendung sehr leicht machen.

In der Regel bedient man sich zu beiden Themen verschiedener Texte, welche in unmittelbarem Zusammenhange stehen, aber doch selbständige Sätze bilden, so dass jeder verständlich bleibt, wenn auch der andere noch nicht vollständig aufgefasst worden ist. Z. B. Kyrie eleïson — Christe eleïson. Cum sancto spiritu — in gloria dei patris. Nicht geeignet aber wäre: Quam olim Abrahae promisisti — et semini ejus in saecula, weil der zweite Satz vom ersten abhängig ist, und ohne diesen unverständlich bleibt. Dasselbe würde, aus demselben Grunde, von dem Texte gelten: der Herr ist König — dess freue sich das Erdreich.

## Achtundzwanzigste Aufgabe.

**1) Bilde zu einem geeigneten Text vierstimmige Vocaldoppelfugen, welche mit beiden Themen anfangen.**

**2) Bilde Vocaldoppelfugen, in welchen jedes Thema selbständig durchgeführt wird, ehe beide zusammentreten.**

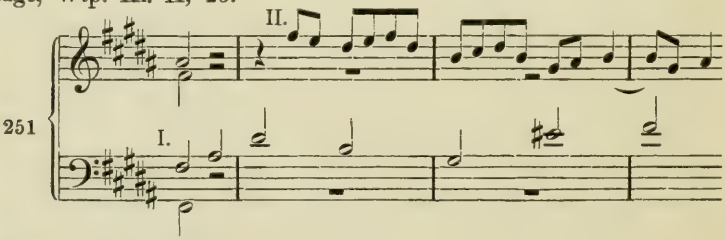
Der Text muss hier aus zwei in noch höherem Grade selbständigen Sätzen bestehen, doch darf der zweite formell den ersten voraussetzen, sich auf diesen beziehen, weil er ihm vorangeht. Z. B. Ehre sei Gott in der Höhe — und Friede auf Erden. Die Verarbeitung des ersten

Themas kann an einer vollständigen Durchführung genug haben, sie kann aber auch, besonders bei kürzerem Thema, einer übervollständigen Durchführung bedürfen, oder gar zwei Durchführungen in Anspruch nehmen. Im freien Satz hängt dies durchaus von der Beschaffenheit der besonderen Aufgabe ab.

Die Einführung des zweiten Themas geschieht vorzugsweise auf folgende Arten:

1) entweder die Verarbeitung des ersten Themas macht einen Schluss aller Stimmen, und das zweite Thema beginnt im einstimmigen Satz, wie zuvor das erste — eine Form, welche gewissermassen erst zwei Fugen neben einander stellt, um dann zu zeigen, dass sie eine einzige ausmachen;

2) oder das erste wird, unter übrigens gleichen Umständen, sofort mit dem zweiten zusammen durchgeführt, wie z. B. in der Hdurfuge, Wtp. Kl. II, 23.




Ebenso I, 19, Adur.

3) oder der Gesammtschluss unterbleibt, und die übrigen Stimmen setzen ihre Bewegung fort, bis an jede die Reihe kommt, das zweite Thema vorzutragen.

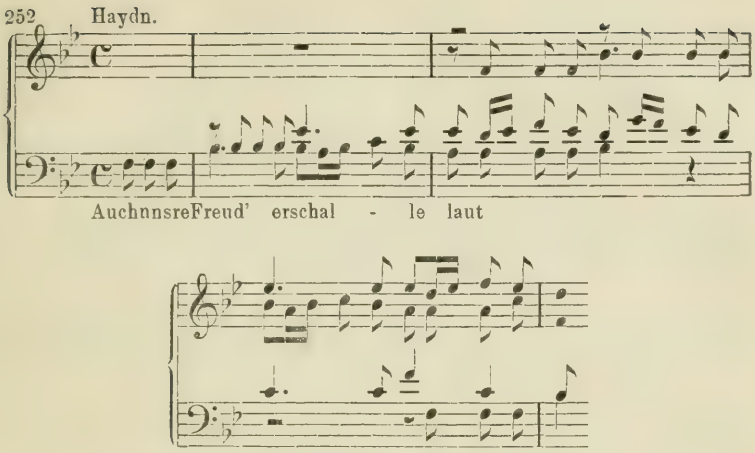
Die folgenden Durchführungen gehören in allen Fällen beiden Themen, doch ist es keineswegs immer unbedingt nöthig, sie zusammen absingen zu lassen, man kann auch jedes derselben gelegentlich wieder einzeln bringen.

## § 46.

### Die Vocalfuge mit Engführungen.

Nächst dem doppelten (dreifachen) Contrapunkt der Gegensätze, und der Anwendung von zwei Themen, ist die Engführung das wichtigste Moment der Fugenarbeit. Material dazu liefern dem Schüler seine Arbeiten zum zweiten Abschnitt.

252 Haydn.




## Achtundzwanzigste Aufgabe.

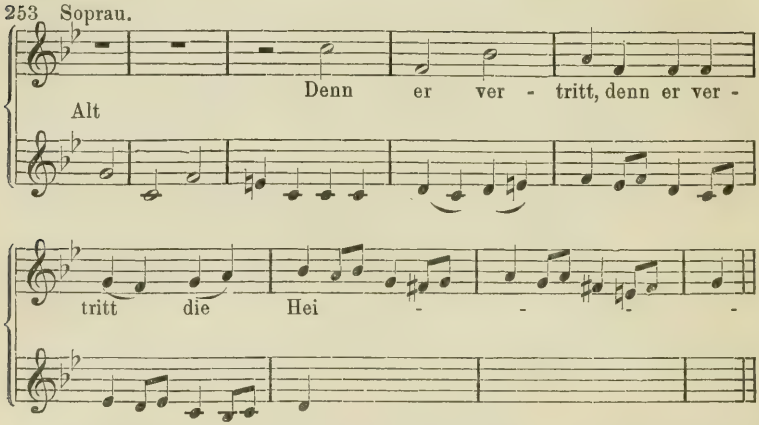
**3) Eine Vocalfuge mit Engführungen.**

Die Engführung gehört nicht, wie die besonderen Formen der Nachahmung, zu den vorzugsweise historischen Consequenzen des contrapunktischen Stiles, sondern behauptet, als Steigerungsmittel des Satzes, einen rein ästhetischen, mithin dauernden, von den Stilperioden der Technik unabhängigen Werth. Dass der Freiheit in der Durchführung Spielraum gelassen ist, haben wir an seiner Stelle (§ 43) bereits gesehen, auch die Lehre vom „strengen Satz“ hat schon Erleichterungen ergeben. Unvollständige Anführungen des in die Enge geführten Themas erweisen oft denselben Dienst, wie solche, die mit peinlicher Strenge durchgeführt sind. Desshalb lässt sich fast jedes Thema zu einer scheinbaren Engführung gebrauchen. In den meisten Engführungsfugen treten die Engführungen erst in den späteren Durchführungen ein. Doch gibt es bedeutsame Ausnahmen.

In Nr. 166 Seite 60 haben wir das Thema einer Bach'schen Fuge in Engführungen vor Augen. Hier tritt gleich das 1. Thema im tonalen Canon auf. Nachdem es viermal in derselben Weise und in denselben Stimmpaaren, ohne Umkehrung (also im einfachen Contrapunkt), aufgetreten ist, macht die erste Durchführung einen Schluss in der Untermediante (Gmoll).

Hierauf erscheint nun das zweite Thema ebenfalls sofort in canonischer Form, Engführung:

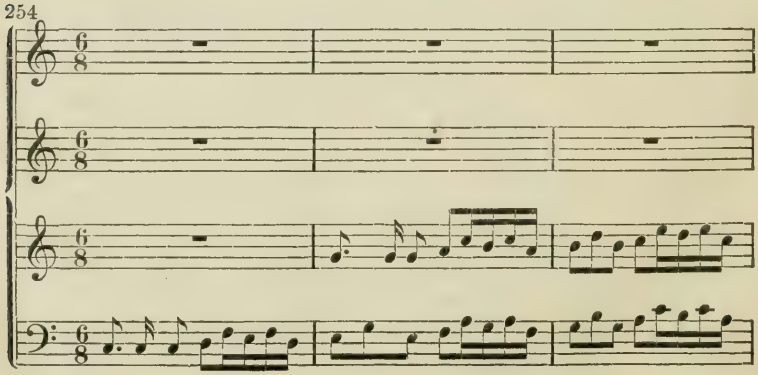
253

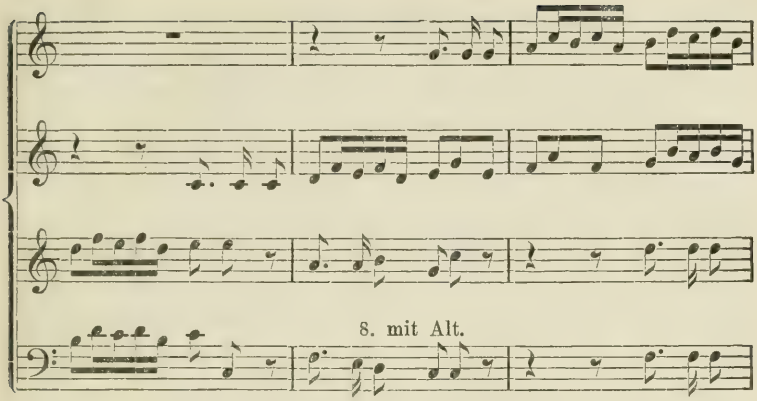


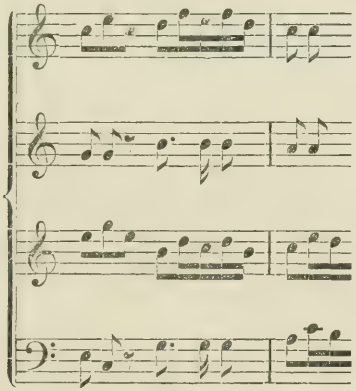

Die Durchführung dieses Themas macht einen Schluss in der Unterdominante (Esdur). Im ferneren Verlaufe der Fuge erscheint das erste Thema nur noch einfach (einstimmig), und zwar viermal, das zweite Thema erscheint noch einmal im vierstimmigen Canon von Bass, Tenor, Alt, Sopran vollständig durchgeführt. Das Zusammentreten der beiden Themata beschränkt sich aber darauf, dass das erste Thema jedesmal von dem ersten Motiv des zweiten Themas, aber in ganz freier Fassung, begleitet wird, und dass einmal der Schluss des zweiten Themas in den Anfang des ersten hineinreicht. Wir haben hier also eine Engführungsfuge mit zwei Themen, die nicht eigentlich als Doppelfuge zu bezeichnen ist.

Ebenfalls gleich mit der Engführung beginnt das Fugato der Motette „Lob und Ehre, Weisheit und Dank“ von Bach:

254





§ 47.

**Die besonderen Formen der Imitation,**

deren Hauptbedeutung in der historischen Consequenz des contrapunctischen Stils beruht, sind natürlich dem Vocalsatz ebenfalls zugänglich, aber hier weit seltener in Gebrauch, als im Instrumentalsatz. Die Gegenbewegung wird schon durch die Anforderung natürlicher Declamation erschwert.

Eine ganz und gar auf Vergrösserung beruhende Fuge, deren Thema in beiden Gestalten in No. 159 gegeben, enthält Händels „Messias“.

Dem bis hierher fortgeschrittenen Contrapunktisten wird es nicht schwer fallen, ein Thema zu bilden, welches die Anwendung der Vergrösserung (resp. Verkleinerung) und Gegenbewegung mit (sei es frei) canonischer Behandlung derselben vereinigt, und als

## Achtundzwanzigste Aufgabe

**4) eine Fuge auf die besonderen Imitationsformen zu gründen**; Stoff bieten die Arbeiten zur 7 Aufgabe. Vorbild die Esmollfuge Wtp. Kl. I, 8.

### § 48.

### Mehrfache Fugen

im reinen Vocalsatz sind selten. Ihre Herstellung aus den zur 27. und 28. Aufgabe gelieferten drei- und vierfachen Contrapunkten bietet keine Schwierigkeiten, ja, vom Standpunkt der Schule, erscheint die Ausarbeitung derselben um so leichter, als das Material einen Ueberfluss contrapunktischer Verarbeitungsfähigkeit bietet. Das vollendetste Muster einer Tripelfuge überhaupt, (allerdings keiner Vocalfuge) möchte wohl die mehrfach angezogene Cismollfuge, Wtp. Kl. I, 4 bleiben. Die Ausarbeitung einer Tripel- oder gar Quadrupelfuge für Chorgesang kann hier als **freiwillige Arbeit** betrachtet werden.

### § 49.

### Die Vocalfuge mit Instrumentalbegleitung

kann hier nur angeführt werden, um von allen besonderen Eigenschaften dieser Begleitung zu abstrahiren. Doch kann sie hier nicht übergangen werden, weil sie grade die populärsten, am häufigsten zur Aufführung gelangenden Werke einschliesst, und weil sie zu den kühnsten Combinationen Veranlassuung gibt.

Ein grosser Theil dieser Fugen ist in den Singstimmen so selbständig und vollständig ausgearbeitet, dass ein zuverlässiger Chor die Instrumentalbegleitung ganz entbehren kann. Derart ist z. B. das „Kyrie“ und „Osanna“ in Mozarts Requiem, „Durch seine Wunden“ (vgl. Nr. 250) in Händels Messias. Auch auf einzelne Sätze von Beethoven's grosser Ddur Messe könnte man sich hier

beziehen, wenn das Orchester-Colorit in diesem Werke nicht von zu hoher Bedeutung wäre.

In anderen Fugen dieser Art steht den zwar in sich selbständigen und vollgenügenden Singstimmen ein ebenso selbständig ausgebildetes Orchester gegenüber. So im „Quam olim Abrahae" „Ne absorbeat eas tartarus" in Mozarts Requiem, in den meisten Fugen der „Schöpfung" und „Jahreszeiten" von Haydn.

Der grösste Theil, darunter grade die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiet, verschmelzt aber das vocale und instrumentale Element derartig, dass eine gesonderte Betrachtung nicht zulässig erscheint. Dies gilt ganz besonders von den grossartigen Fugen Bach's für Chor und Orchester.

Nur auf ein ganz besonders kunstvolles Werk dieser Gattung soll hier das Auge des jungen Componisten gerichtet werden, umsomehr, als er ja ohnehin bald den contrapunktischen Studien auf längere Zeit entsagen muss, um sich leichterer, aber nicht minder wichtiger Arbeit zuzuwenden.

Es ist dies das „Confiteor" aus Bach's Hmoll Messe, eine höchst kunstvolle fünfstimmige Doppel- und Engführungsfuge (die Themata in Nr. 208), in die auch noch der alte Cantus firmus eingewebt ist. Diese Fuge ist nach allen Richtungen zu erforschen, und soviel wie möglich anzueignen.

## B. Die Instrumentalfuge.

### § 50.

### Die Instrumentalfuge.

Die Orchesterfuge setzt das Studium des Orchestersatzes voraus, kann also hier nicht abgehandelt werden. Viele Orchesterwerke, die gewöhnlich als Fugen bezeichnet werden — wie das Finale von Mozart's Cdursinfonie, die Ouverture zur Zauberflöte, Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses" — sind Verbindungen der Fugenform mit Hauptformen der klassischen Instrumentalmusik, können also erst nach dem Studium dieser besprochen werden. Für den jetzigen Standpunkt des jungen Componisten finden sich die Musterbeispiele in den Werken der Meister, vor allen Bach's, für Orgel, Klavier und Streichinstrumente.

In der Instrumentalfuge richtet sich nun die Form hauptsächlich nach der Beschaffenheit des technischen Materials. Dieses muss gehörig ausgebeutet, und in seiner Eigenthümlichkeit dem Verständniss möglichst klar gelegt werden. Hat man z. B. ein Thema so gebildet, dass es vierstimmige Engführungen zulässt, so wird man diese allmälig einführen, wie Bach in der Cdurfuge I, 1 gethan hat, dann steigern und häufig wiederholen, ehe man zum Schluss geht.

## Neunundzwanzigste Aufgabe.

**1) Eine, auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett.**

Es ist hierbei auf die Vortheile der Instrumentalcomposition bezüglich der Figuration, Chromatik und Modulation Rücksicht zu nehmen.

Die besonderen Formen der Imitation kommen natürlich auch m Instrumentalsatz leichter zur Geltung, als im Vocalsatz. Es möge freigestellt werden, auf diese Formen, **aus dem zu § 11 gelieferten Stoff, eine Fuge für Streichquartett zu gründen.**

Auch zu grosser Ausdehnung, bis zu gänzlichem Ueberwiegen der Zwischensätze neigt die Instrumentalfuge. Die Zwischensätze eignen sich wieder zur Aufnahme canonischer Episoden (Doppelcanon, Zirkelcanon, natürlich fragmentarisch).

Thematische Zergliederung, d. h. Einzelverarbeitung der Motive des Themas (und Gegensatzes), bildet oft den Hauptinhalt der Fuge. Zwei besonders lehrreiche Fugen dieser Art sind die Dmoll, Wtp. Kl. I, 7, und die Cmollfuge für Streichquartett von Mozart, **die darauf zu prüfen sind.**

Als ein Meister-Probestück des ausgebildeten Contrapunktisten folge hier als

## Neunundzwanzigste Aufgabe 2)

**Herstellung einer mehrfachen Fuge für Streichquartett, mit einem lebhaft figurirten Thema.**

Als Muster für dieses Thema möge z. B. das erste aus Beethovens Bdursonate op. 106, oder aus der Adursonate op. 101, oder dem Streichquartette Cdur desselben Meisters dienen.

Die noch folgenden Aufgaben sind als freiwillige anzusehen.

Während die Orgelfuge durch den Gebrauch des Pedals und zweier Manuale dem contrapunktischen Satz noch bedeutende Freiheit bietet, ist dagegen die Klavierfuge, durch Beschränkung auf die beiden Hände des Spielers und alle Eigenschaften des Instrumentes, als die am meisten gebundene zu betrachten*). Nimmt man zu den anderen Schwierigkeiten noch dieses Moment hinzu, so kann man nur mit um so grösserer, ja staunender Bewunderung auf die Leistungen Bach's für dieses Instrument im mehr als zweistimmigen Satz hinblicken. Bei der Beurtheilung dieser und anderer Meisterwerke für Klavier darf man aber die Beschaffenheit dieses Instruments nie ausser Acht lassen, weil oft der Fingersatz sogar bedeutende Modificationen des contrapunktischen Planes nöthig macht.

## § 51.

### Die canonische Fuge.

Die Formen der Fuge und des Canons lassen sich verbinden, d. h. man kann einen Canon in Tonica und Dominante in beliebiger Stimmenzahl schreiben, der die Form der Fuge annimmt, drei Durchführungen (nach Belieben auch mehr oder weniger), Zwischensätze und Cadenzen hat, oder

man kann eine Fuge schreiben, welche in allen Stimmen einen strengen Canon bildet, ohne irgend welche Momente ihrer Eigenthümlichkeit einzubüssen.

Lässt man aber alle Zwischensätze aus, und nimmt keine Rücksicht auf die Cadenzen, so erhält man einen fugirten Canon, oder einen Canon in Quinte und Quarte (oder umgekehrt) in Fugenform.

Eine Fuge erster Art findet man in „Johann Huss, Oratorium von Carl Löwe".

*) Von den Fugen für Violine oder Violencell, (die auf Compositionen für die Laute zurückgeführt werden, ein Instrument, welches mit dem Contrapunkte aufgezogen und, wie es scheint, auch mit diesem zurückgetreten ist) kann hier nicht die Rede sein; denn diese sind, den Bedingungen des contrapunktischen Stils gegenüber, als Curiosa zu betrachten. Die hinreissende Wirkung der Bach'schen Compositionen dieser Art, von dem rechten Meister vorgetragen, wiederlegt dieses Urtheil nicht.

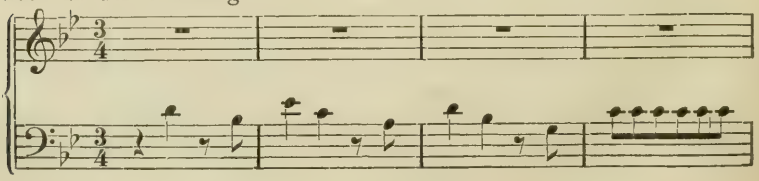
Auf jeden contrapunktischen Einfall kann man eine Fuge gründen, durch ausschliessliche Anwendung der Schulregeln. An Stelle des Einfalls kann natürlich auch ein Erzeugniss des grübelnden contrapunktischen Verstandes stehen. Ein solcher Gedanke wird in der Regel (besonders bei Instrumentalfugen) der Keim des Ganzen. Die meisten und vorzüglichsten Fugen entstehen also nicht in der Folge wie wir sie hören, Thema, Gegensatz u. s. w., sondern das Thema dankt in der Regel seine Entstehung selbst irgend einer contrapunktischen Combination oder Intention, die oft erst ganz am Schluss der Fuge an das Licht tritt. Das Produciren nimmt eben hier, wie in vielen anderen Fällen, den umgekehrten Weg, wie das Geniessen. Anders ist es in der Vocalfuge, hier ist der Text so mächtig anregend und zugleich bindend, dass es einer besonderen technischen Formbildung nur ausnahmsweise bedarf, denn er selbst, seine Darstellung, bildet hier die Aufgabe der Musik.

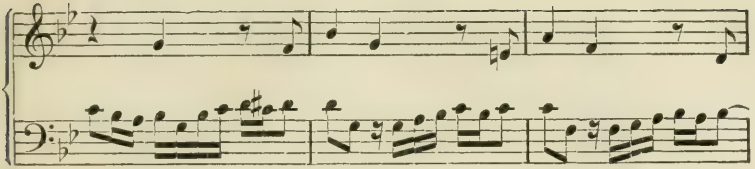
## § 52.

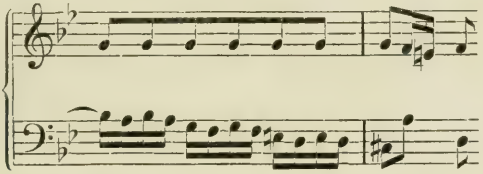
### Die künstliche Fuge.

An künstlichen Fugen zeigt Bach's „Kunst der Fuge" die grösste Zahl von Musterbeispielen. Ausser den Fugen, welche auf Gegenbewegung, verbunden mit canonischer Durchführung (Engführung), mit Vergrösserung und Verkleinerung beruhen, finden wir daselbst die Contrapunkte der Decime uud Duodecime, sowie einige Fugen, die sich ganz und gar verkehren (in Gegenbewegung bringen) lassen. Auch die grosse Figurationsfuge: „Pleni sunt coeli" in der Hmoll-Messe beruht auf der Verbindung der Contrapunkte der Octave und Decime. Noch künstlicher (und durch enge Schranken der Darstellung durch zweihändiges Klavierspiel noch bedeutend erschwert) sind die beiden Fugen in Gmoll und Bmoll, Wtp. Kl. II, 16, 22.

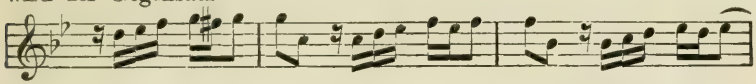
255 In der Gmollfuge

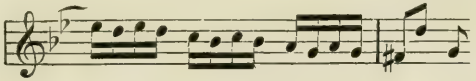




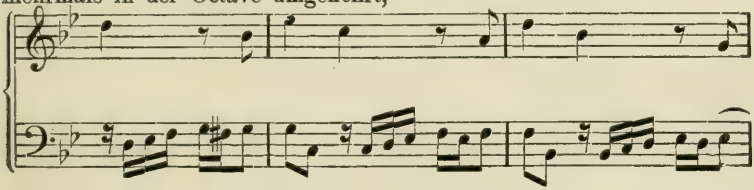


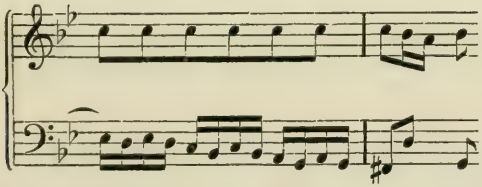
wird der Gegensatz



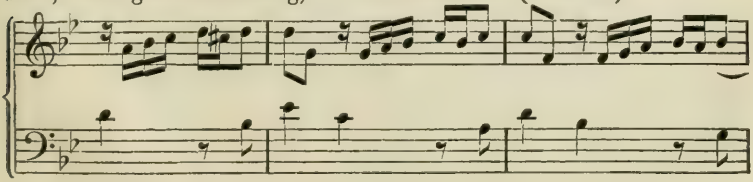


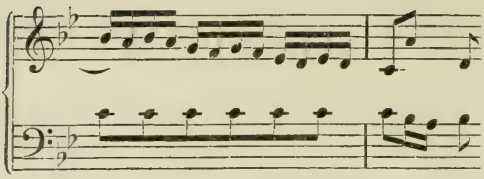
mehrmals in der Octave umgekehrt,



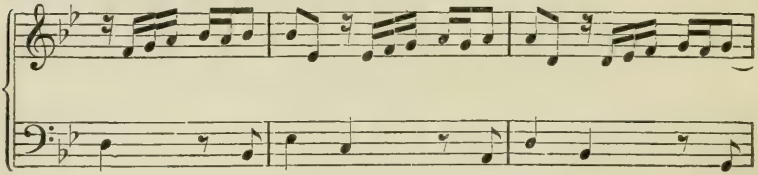


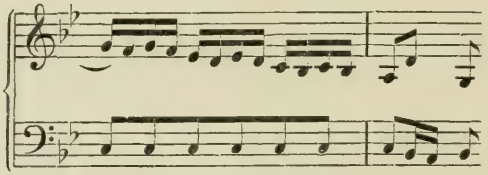
dann, nicht ganz vollständig, in der Duodecime (Takt 18)



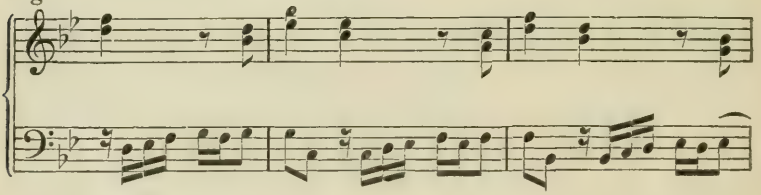


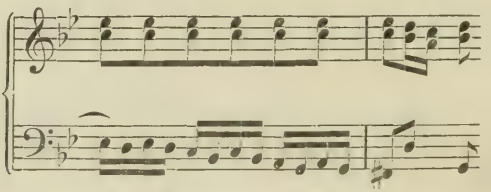
gleich darauf in der Decime zweimal hintereinder,





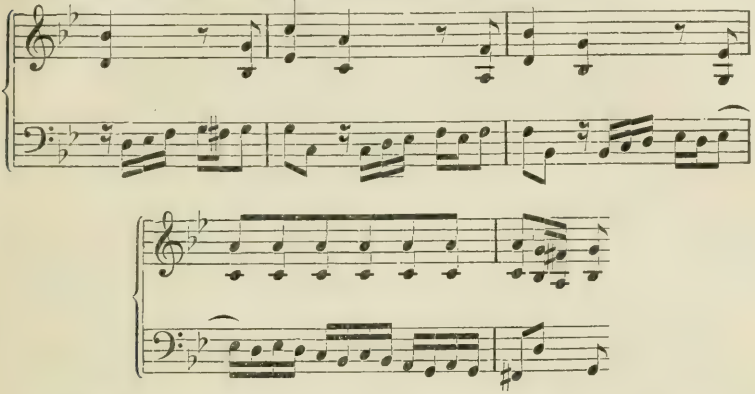
folgt ad 8 und 10:



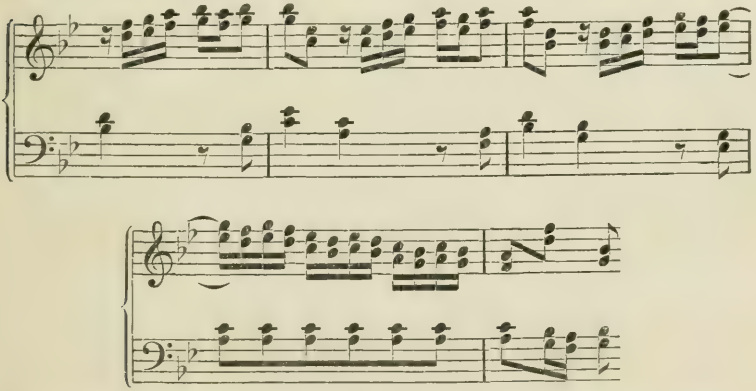


findet sich im Original in Versetzung, und zwar um eine Stufe aufwärts.

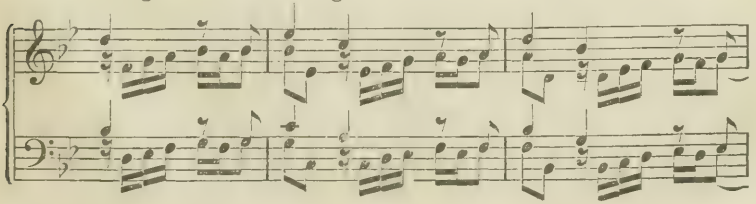
Umkehrung ad 8 und Umkehrung ad 8 der Umkehrung ad 10, d. i. das ursprüngliche Thema in der Terz (Sexte):

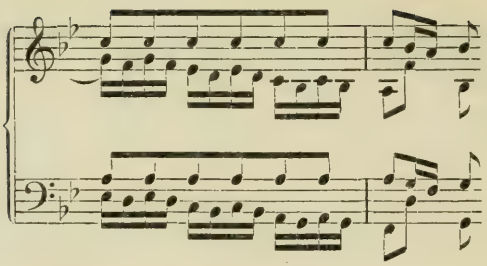


Aus dem nämlichen Verfahren des Austerzens, aber mit beiden Stimmen, ergibt sich:



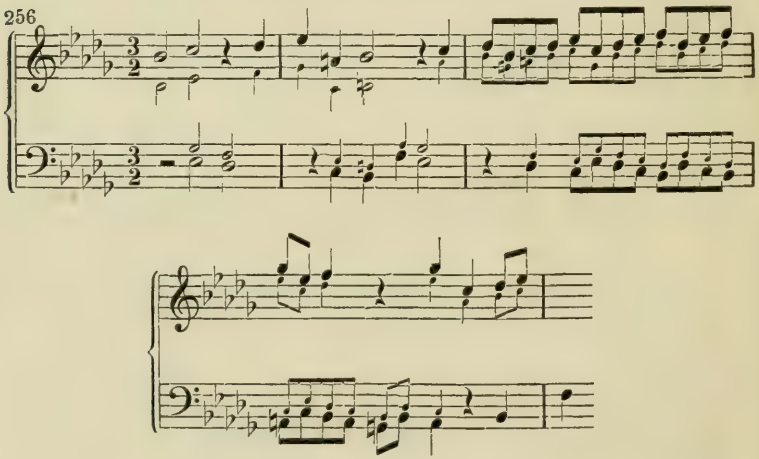
Auf diesem Satze beruht die ganze Fuge, er enthält gleichsam die technische Idee derselben. Auch ist die Composition dieses Satzes der Abfassung der Fuge vorangegangen. Derselbe erscheint noch einmal in folgender Umkehrung:





Die Modificationen dieses Satzes zu Gunsten des Zusammenhanges und der Harmonie möge der Schüler selbst aufsuchen. Sie berühren das Wesen der Sache nicht. Besonders hat Bach den etwas ungelenken Schluss stets vermieden.

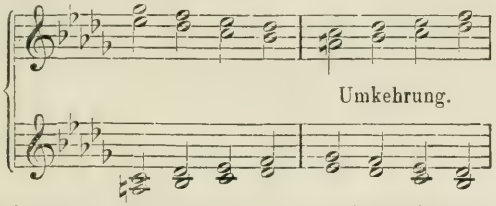
Die Bmollfuge II, 22, eines der vollendetesten Meisterwerke contrapunktischen Klaviersatzes gipfelt in folgendem doppelstimmigen Canon in der Gegenbewegung, welcher insofern frei ist, als er das Nachahmungsintervall wechselt, indem das eine Stimmpaar aus der anfänglichen Sextenverdoppelung in die Terzenverdoppelung übergeht.



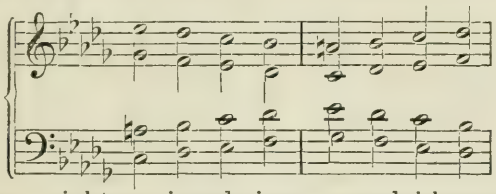

Auf diesen Satz, als den Gipfelpunkt, arbeitet die ganze Fuge in fünf Durchführungen hin, deren erste dem Thema allein gewidmet ist, die zweite der Engführung desselben in grader Bewegung, die dritte der Gegenbewegung, die vierte der Engführung in grader und Gegenbewegung, welche zweimal zweistimmig, einmal vierstimmig, wie oben, als Schluss erscheint.

Diese mannigfaltige Combinationsfähigkeit des Themas selbst, welche in obigem Satze gipfelt, ergibt sich aber aus der Gegenbewegung in Terzenparallelen innerhalb des Umfanges der verminderten Septime der Molltonart:

257




mit welcher folgende Sextenparallelen identisch sind:



Hieraus — nicht aus irgend einem vorgeschriebenen künstlichen Contrapunkt — hat Bach's unvergleichlicher contrapunktischer Scharfblick jenes Thema mit seinen mannigfaltigen Combinationen der Umkehrung, Verkehrung und Canonik gewonnen.

## Dreissigste Aufgabe.

**Eine künstliche Fuge mit Anwendung combinirter Contrapunkte.** Stoff dazu bieten die Arbeiten zur 23. Aufgabe. Der Satz sei fünf- oder sechsstimmig.

### § 53.

### Die „Kunst der Fuge".

Seb. Bach, der, was unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Ueberwindung aller Schwierigkeiten betrifft, unstreitig der grösste Meister des contrapunktischen Stiles ist, hat eine „Kunst der Fuge" — echt künstlerisch: — ein Lehrbuch in Musterbeispielen gegeben. Wer die Sprache dieser Muster versteht, kann daraus ersehen, welche Grundsätze Bach in einem ganz der Kunst gewidmeten Menschenleben erworben, und bewährt gefunden hat. Aber schon die Anlage des Werkes, sowie die Beschaffenheit

des Themas (Nr. 145) beweist, dass es Bach hier darum zu thun war, die Formen der Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung, Engführung und Umkehrung an einem, dazu besonders gebildeten, auf dem Molldreiklang, dem Leitton und der verminderten Septime beruhenden Thema zu zeigen. Schon die dritte und vierte Fuge bringt das Thema verkehrt (in Gegenbewegung), die fünfte vereinigt beide Bewegungen, grade und verkehrte, (am Schluss bringt sie beide Bewegungen gleichzeitig,) die sechste bringt zur Verkehrung die Verkleinerung, die siebente zu beiden die Vergrösserung. Es folgt der dreifache Contrapunkt der Octave, der doppelte der Duodecime, der Decime verbunden mit Duodecime, und, in der fünfzehnten Fuge, eine eigentliche Verkehrungsfuge, die gleichzeitig umkehrungsfähig ist. Auch die folgenden Fugen und Canons sind der Verkehrung und dem doppelten Contrapunkte gewidmet. Wir sehen also, dass grade diejenigen Formen, welche die vergängliche Seite des contrapunktischen Stiles ausmachen, weil sie der unmittelbaren Auffassung durch das Gehör am fernsten stehen, den Hauptinhalt dieses Werkes bilden. Ein immerwährend contrapunktisch thätiger Künstlergeist musste endlich dieses Werk produciren, um sich gleichsam der angesammelten Stofffülle zu entäussern. Er hat aber dadurch nicht nur die technische, sondern auch die historische Grenze des contrapunktischen Stils gezogen. Nicht sowohl die Kunst, als vielmehr die Künste der Fuge sind es, die uns hier von ihrem grössten Meister gezeigt werden. Desshalb ist auch dieses Werk dem Compositionsschüler keineswegs in gleichem Grade zu empfehlen, wie das wohltemperirte Klavier des Meisters. Der bleibende Werth der „Kunst der Fuge“ liegt vielmehr auf dem Gebiete historischer Forschung.

Anm. Verkehrungsfugen sind also solche, welche durchgängig die Ausführung in Gegenbewegung gestatten. In den angeführten Fällen verbindet sich mit der Verkehrung die Umkehrung.

Dergleichen Fugen werden zuweilen Spiegelfugen genannt: Kehrt man nämlich das Blatt mit dem Klaviersatz um, (so dass die Noten auf dem Kopf stehen) und hält es vor den Spiegel, so kann man im Spiegel die Verkehrung lesen, und zwar in derselben Tonart, wenn man die linke Hand im Altschlüssel eine Octave tiefer, die rechte im Tenorschlüssel eine Octave höher liest. Dabei muss

natürlich den Versetzungszeichen besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dieses Spiegelbild gibt denn auch Bach als nächstes Beispiel. Im vorliegenden Falle, dmoll, ist es noch leichter die Fuge vom Spiegel, oder vom umgekehrten Notenblatt, rechts nach links, abzuspielen, wenn man sich Violin- und Bassschlüssel, in gewöhnlicher Weise vorgezeichnet denkt, und in emoll spielt. Auch die Partitur in allen C-Schlüsseln kann man so abspielen, aber in **cmoll.**

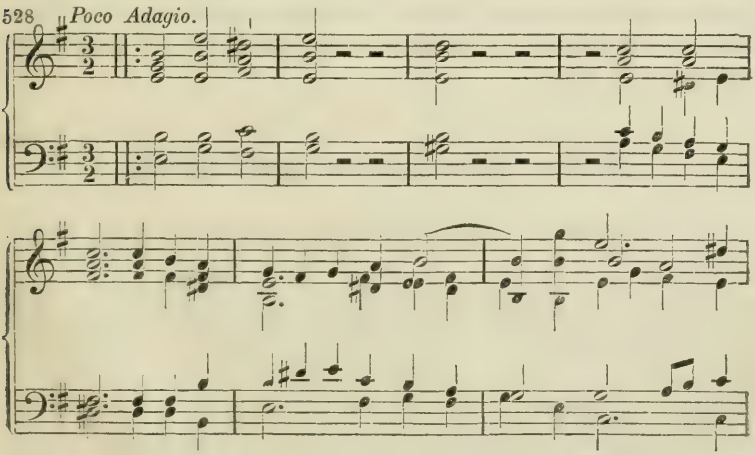
## § 54.

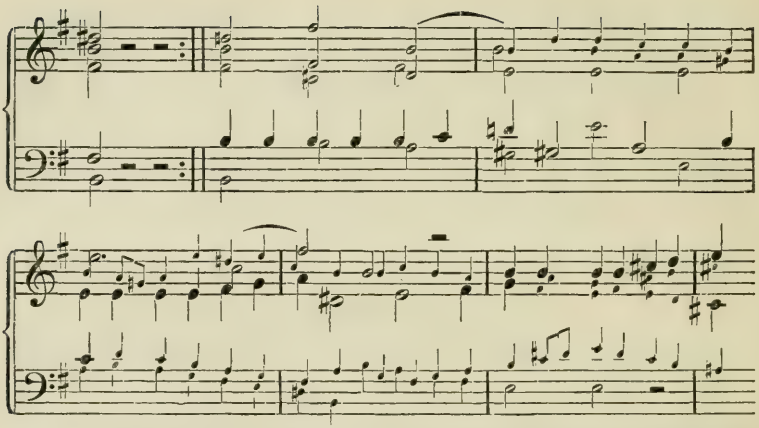
### Der Chorsatz.

Wie sich die Chorstimmen in den verschiedenen contrapunktischen Aufgaben verhalten, ist zur Genüge mitgetheilt und eingeübt. Es bleibt indessen über den nicht contrapunktischen Chorsatz, sowie über die Beschränkung und Vermehrung der Stimmenzahl einiges zu sagen.

Der Vocalsatz, welcher keiner bestimmten contrapunktischen Satzweise (Imitation, Canonik, Umkehrungsform) angehört, wiederholt entweder denselben Text, oder verfolgt, ohne zu wiederholen, einen längeren Text. In Bezug auf die Satzweise verhält er sich entweder harmonisch (welches Verhalten durch alle Beispiele der Harmonielehre vertreten wird), oder nähert sich mehr und mehr, durch selbständige Führung der Einzelstimmen, dem contrapunktischen Stil, in den er jeden Augenblick durch Einführung einer Imitation oder dgl. überzugehen bereit ist. Einen solchen Uebergang zeigt z. B. folgender Satz von Bach.

528 *Poco Adagio.*



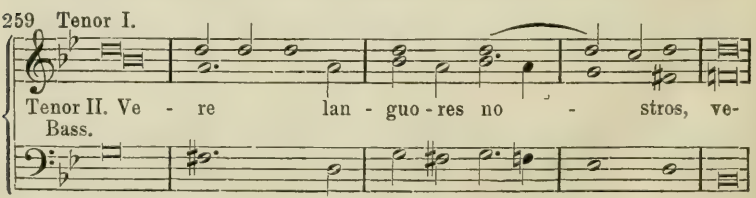


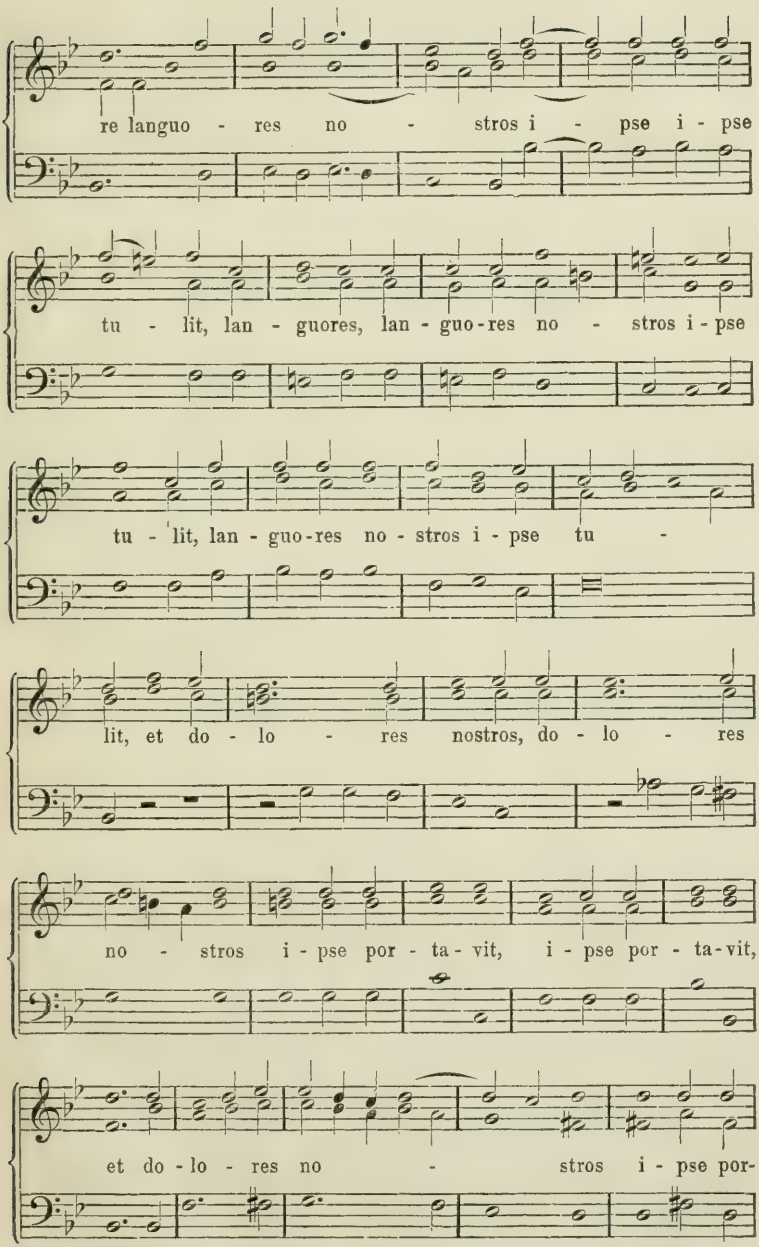
Hier beginnt, im neunten Takt, nach dem Wiederholungszeichen, während die übrigen Stimmen in ihrem Satz fortfahren, der Tenor eine Imitation, die zunächst vom Alt aufgenommen wird. —

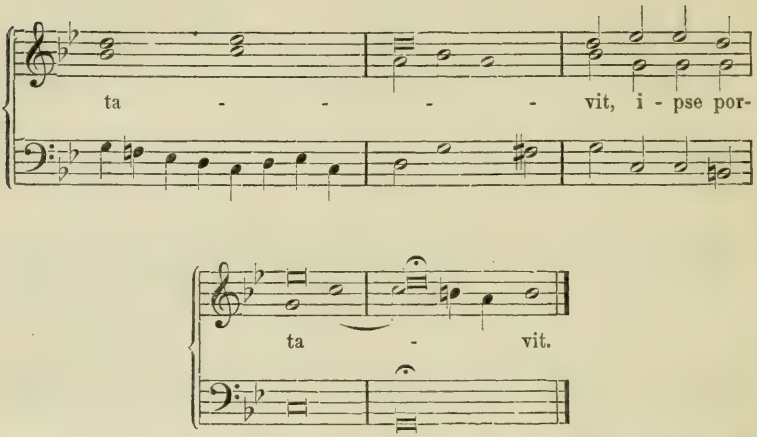
Bei Beschränkung der Stimmenzahl ist es nöthig, besondere Aufmerksamkeit auf die Intervalle der Zusammenklänge zu richten, immer die wichtigsten und am vollsten klingenden auszusuchen. Im eigentlich contrapunktischen Satz ist dies weniger wesentlich als im harmonischen, weil jener die Aufmerksamkeit mehr auf die Bewegung der Stimme, als auf den Zusammenklang richtet. Ueberdiess ist der junge Componist im contrapunktischen zwei- und dreistimmigen Satz schon hinreichend geübt. Es folgt hier, als Muster für den minderstimmigen einfach harmonischen Satz ein vollendetes Meisterwerk, welches der strebsame Kunstjünger sich vollkommen zu eigen machen soll:

## Muster des dreistimmigen Satzes.

„Vere languores“ für drei Männerstimmen von Ant. Lotti.




re languo - res no - stros i - pse i - pse
tu - lit, lan - guores, lan - guo-res no - stros i-pse
tu - lit, lan - guo-res no-stros i - pse tu -
lit, et do - lo - res nostros, do - lo - res
no - stros i - pse por - ta - vit, i - pse por - ta-vit,
et do - lo - res no - stros i - pse por-




Vom mehr als vierstimmigen Chorsatz ist der achtstimmige am häufigsten. In diesem herrscht wieder der Doppelchor (zweimal vier Stimmen) vor. In der Partituranlage unterscheidet man den achtstimmigen und den doppelchörigen Satz auf folgende Art:

| Achtstimmig: | Doppelchörig: | |
|---|---|---|
| Sopran I | Erster Chor | Sopran I. |
| Sopran II | | Alt I |
| Alt I | | Tenor I |
| Alt II | | Bass I |
| Tenor I | Zweiter Chor | Sopran II |
| Tenor II | | Alt II |
| Bass I | | Tenor II |
| Bass II | | Bass II |

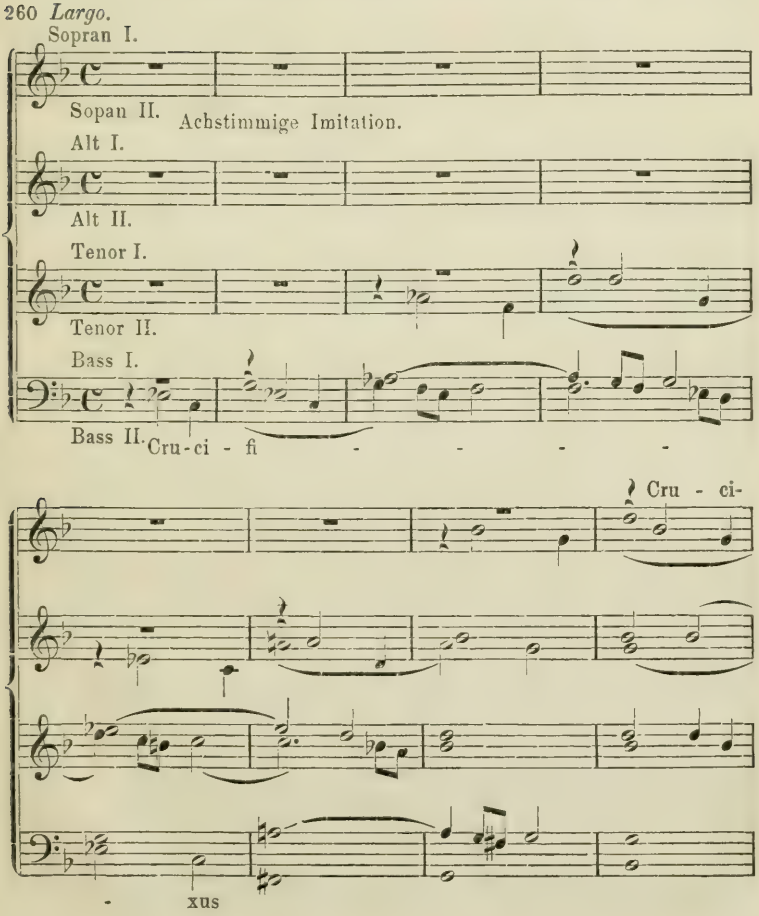
Des Psalmodirens ist in der Lehre vom strengen Satz Erwähnung gethan, das Recitativ gehört in die Abhandlung vom Solosatz.

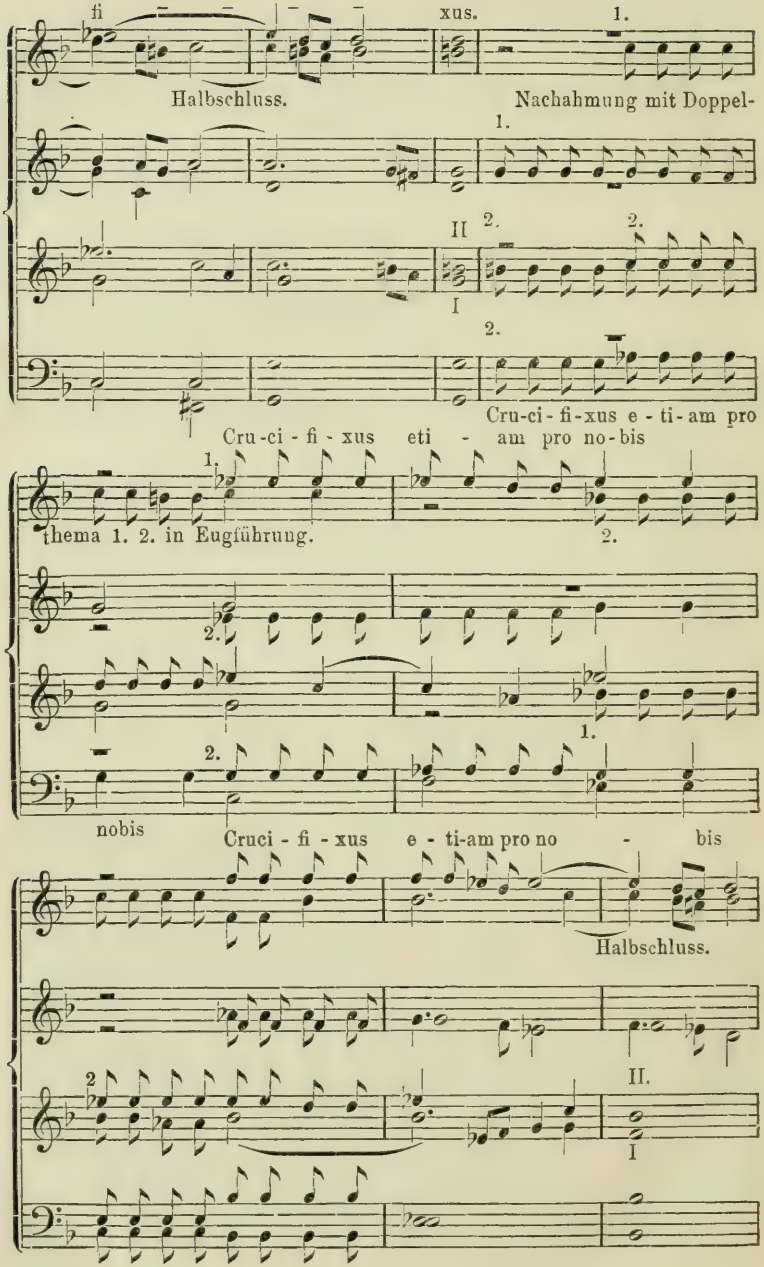
In Bachs Motetten finden wir den achstimmigen (vorherrschend zweichörigen) Satz zu staunenswerther Vollendung ausgebildet. In Bachs „Matthäus-Passion“, in Händels „Israel in Aegypten“ gesellt sich zum zweichörigen Satz noch das Instrumentale, (bei Bach in zwei Orchester getheilt). Felix Mendelssohns Psalmen und Sprüche a capella bieten ebenfalls Muster des mehrstimmigen Satzes. Man hat die Zahl der Chorstimmen schon bis auf achtundvierzig verviel-

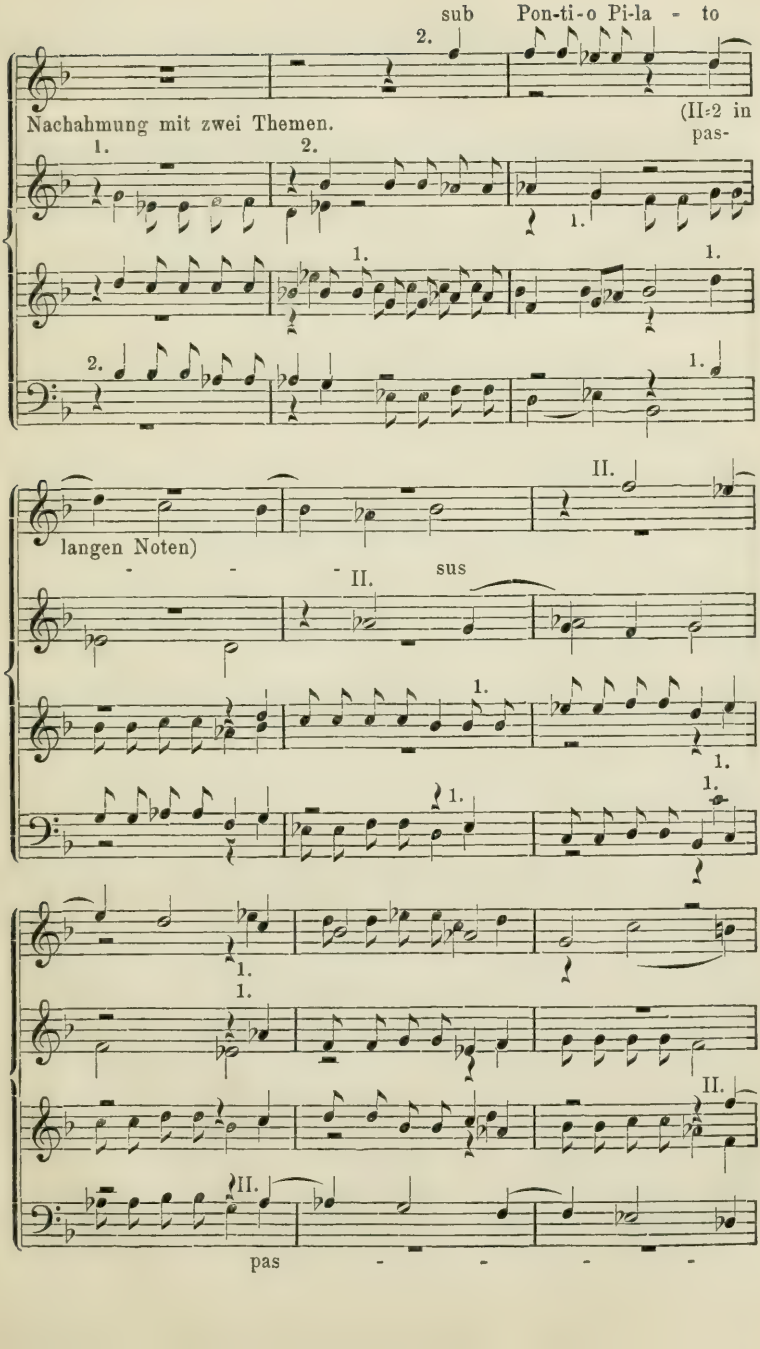
fältigt. Als eine Meisterleistung unserer Zeit auf dem Gebiete des vielstimmigen Satzes ist die sechszehnstimmige Messe von A. E. Grell zu erwähnen, welcher der zwölfstimmige Frauengesang: „Lobgesang der Maria“ desselben Meisters vorangegangen ist.

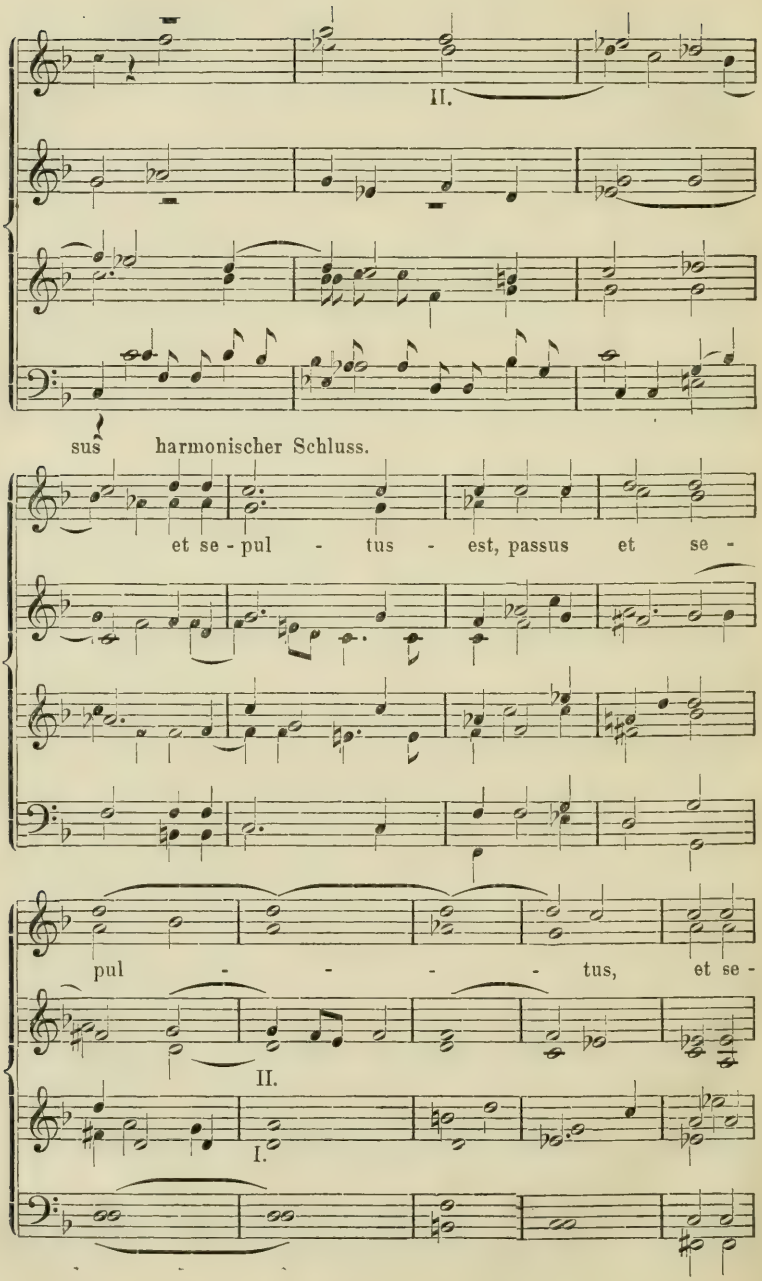
## Muster des achtstimmigen Satzes.

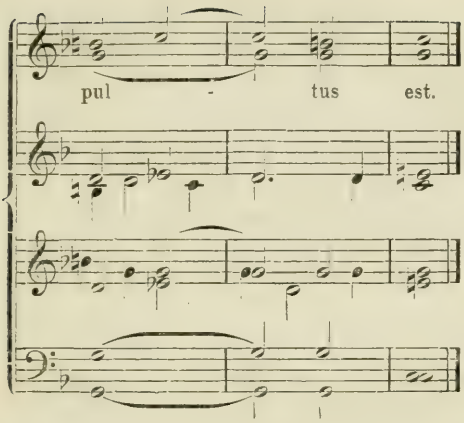
„Crucifixus“ von Antonio Lotti.




fi xus.
1.
Halbschluss.
Nachahmung mit Doppel-
1.
II
2.
2.
I
2.
Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro
Cru-ci-fi-xus eti - am pro no-bis
1.
thema 1. 2. in Eugführung.
2.
2.
1.
2.
nobis
Cruci-fi-xus e-ti-am pro no - bis
Halbschluss.
2
II.
I


sub Pon-ti-o Pi-la - to
Nachahmung mit zwei Themen.
(II=2 in
pas-
langen Noten)
sus
pas - - - - -


II.
sus
harmonischer Schluss.
et se - pul - tus - est, passus et se -
pul - - - - tus, et se -
II.
I.




## Einunddreissigste Aufgabe.

**Componire einige minder- und mehrstimmige Sätze, besonders drei- und achtstimmig.**

Nicht selten bietet sich im mehr als vierstimmigen, reinen Vocalsatz Veranlassung zwei Stimmen derselben Stimmgattung, damit ihr Gesang mehr hervortrete, zu verdoppeln. Im Bass geschieht dies im Einklang oder Octave, in den anderen Stimmen nur im Einklang.

Das Unisono (oder die Octavverdoppelung) von mehr als zwei Stimmen, findet sich auch gelegentlich, und zwar meist durch eine Besonderheit des Textes veranlasst. So contrapunktiren z. B. in der Cantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (allerdings mit Orchesterbegleitung) die drei Unterstimmen im Unisono (Octave) gegen den Choral der Oberstimme. Ein allgemeines Unisono (nur in ganz besonderen Ausnahme-Fällen zulässig) findet sich in der fünfstimmigen Motette (reiner Vocalsatz) „Jesu, meine Freude“ in dem Chor: „Trotz der Gruft der Erden“, mehrmals in kurzen (eintaktigen) Sätzen, hier allerdings mit vollem Rechte und grossartiger Wirkung angewendet.

### § 55.

**Contrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus.**

Alle contrapunktischen Formen verbinden sich gelegentlich mit

einem gegebenen Cantus firmus. Am häufigsten natürlich die Imitation, in deren Gewebe sich jeder beliebige Cantus firmus mit Leichtigkeit einfügt.

Nächst der Imitation ist es die Form der Fuge, welche sich, ihrer grossen Dehnbarkeit wegen, zur Begleitung des Cantus firmus eignet.

Die älteren Contrapunktisten sind aber auch vor schwierigeren Combinationen nicht zurückgeschreckt, und hin und wieder ist es sogar gelungen, zu einem Choral als Cantus firmus einen Canon durchzuführen, oder auch einen Choral selbst canonisch durchzuarbeiten, oder gar beide schwierigen Künste zu vereinigen. Die Compositionslehre hat sich mit Kunststücken dieser Art nicht abzugeben, deren Abhandlung an eine andere Stelle gehört.

Dagegen soll der junge Componist die beiden zuerst erwähnten, durch den strengen Satz vortrefflich vorbereiteten Formen zum Gegenstand des Studiums (d. h. der Uebung) machen.

Die Imitation zum Choral verlangt vor allem ununterbrochenen Fluss, und desshalb die Geschicklichkeit, die Cadenzen zu vermeiden*). Das Imitationsmotiv kann nach Belieben wechseln oder gleich bleiben, sowie es auch allen contrapunktischen Modificationen unterworfen werden kann. Der Text ist in jedem Falle dem gleichzeitigen Abschnitte des Cantus firmus zu entnehmen. Eine oder zwei Cadenzen, welche das Ganze in ziemlich gleiche Theile theilen, sind, besonders bei längeren Chorälen, nicht zu verwerfen. Doch soll auch bei diesen immer eine Stimme wenigstens, die Bewegung in Fluss erhalten. Abgang und Eintritt der Stimmen ist hier natürlich durch alle Vortheile des freien Satzes erleichtert.

Die Fuge zum Choral (Cantus firmus) ist in der Herstellung wenig schwerer. Die Hauptschwierigkeit macht die regelrechte Bildung der ersten Durchführung. Im späteren Verlauf nähert sich ja ohnehin die Fuge der freien Imitation. Bach's Motette: „Fürchte dich nicht" — schliesst mit einer Doppelfuge zum Choral. Die beiden Themata sind, mit ihrem Text, in Nr. 10 mitgetheilt. Der Anfang geschieht mit dem Comes realiter (Edur), folgt dux und comes tonaliter (Tonica bis Dominante, Dominante bis Tonica). Der Choral, welcher der mixolydischen Tonart an-

*) Vgl. des Verf. „Der strenge Satz in der mus. Compositionslehre. Berlin, Carl Habel". Die geschickteste Art die Cadenzen zu vermeiden besteht in der Einführung neuer Motive, an der Stelle, wo die Cadenz eintritt, oder kurz vorher.

gehört, wird in zwei Versen durchgeführt, und in Folge dessen die ganze Arbeit von 37 Takten einmal wiederholt.

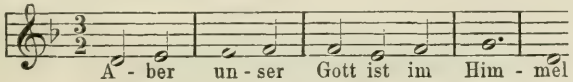
Ein Colossalwerk contrapunktischer Kunst bietet das „Confiteor“ der Hmoll-Messe, eine Doppelfuge mit Engführungen, in welche der katholische Cantus firmus, und zwar dieser auch in Engführung, sowie in Vergrösserung, eingewebt ist. Verwandte Aufgaben liegen dem Credo derselben Messe, dem Magnificat, Nr. 10, „Suscepit Israel“, sowie zahlreichen anderen Compositionen Bach's aller Gattungen zu Grunde.

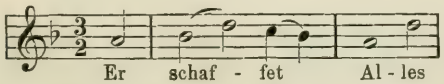
## Zweiunddreissigste Aufgabe.

**Ausführung einiger Choralfigurationen, darunter einer Fuge zum Choral im vier- oder fünfstimmigen Chorsatz.**

Die freiere Form der Imitation zum Choral ist von grossen Meistern der neueren Musik nicht selten angewendet. Der Choral Nr. 36 in Mendelsohns Paulus hält eigentlich die Mitte zwischen blosser Imitation und Fuge zum Choral, d. h. es liesse sich darüber streiten, welche von beiden Formen hier angewendet worden ist. Die beiden Themen der Imitation:

261

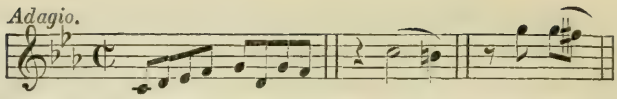


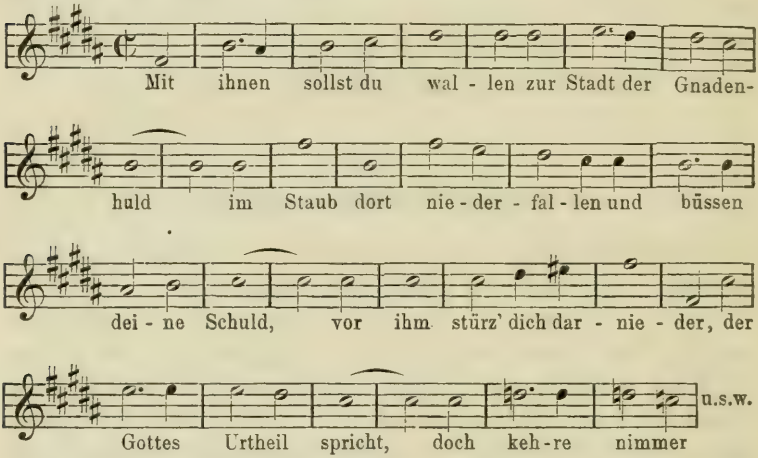

werden erstens einzeln durchgeführt, dann gelegentlich zusammen gebracht, und das erste Thema bildet Anfangs eine fugenmässige erste Durchführung in Engführung.

Beethoven hat im Amoll-Quartett zu dem, von ihm selbst gebildeten, lydischen Choral in drei Variationen drei verschiedene Choralfigurationen geliefert.

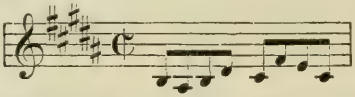
Mozart hat in der Zauberflöte eine weitläufige Imitation zu dem Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh' darein“, im Orchester durchgeführt, welche die folgenden Motive verarbeitet:



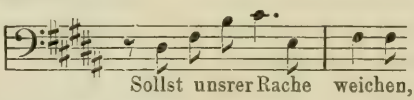

Wagner hat im zweiten Finale des Tannhäuser ausgedehnten Gebrauch von dieser Form gemacht. Den Cantus firmus bildet eine, von ihm selbst componirte Choralmelodie:




welche erst von Männerstimmen vorgetragen wird, während das Streichorchester das Figurationsmotiv:



durch 38 Takte durchführt; dann von der „Elisabeth", unterstützt durch Flöte, Oboe, Clarinette, von den Männerstimmen durch das harmonische Figurationsmotiv:




im Orchester durch das eintaktige Motiv:

contrapunktirt.

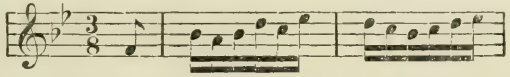
## § 56.

### Die Motette.

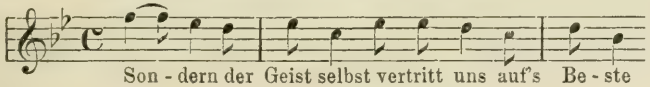
Alle Arten des reinen Vocalsatzes aufzunehmen, ist die Motette die geeignete zusammengesetzte Kunstform. Die Stimmenzahl, sowohl im Ganzen, wie in den einzelnen Theilen, ist dem freien Ermessen des Componisten überlassen.

In der fünfstimmigen Motette von Bach: „Jesu meine Freude", ist der erste Satz „Choral", vierstimmig, der zweite fünfstimmig, der dritte: „Choral", fünfstimmig, der vierte „Terzetto" dreistimmig, der fünfte fünfstimmig, der sechste „Choral" vierstimmig, der siebente „Terzetto" dreistimmig, der achte „Quartetto" (mit Choral) vierstimmig, der neunte fünfstimmig, der zehnte „Choral" vierstimmig. Die einzelnen Sätze dieser Motette sind weit ausgeführt, und schliessen selbständig ab. Der letzte Choralsatz ist eine Wiederholung des ersten; der vorletzte Satz eine Abkürzung des zweiten.

Die Motette: „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"

264 

beginnt mit einem doppelchörigen, achtstimmigen Satz in $^3/_8$, dem sich ein gleicher Imitationssatz über das Thema:

265 


anschliesst.

Hierauf folgt eine vierstimmige Fuge (deren Thema Nr. 166, Gattung § 46 angegeben ist), und ein vierstimmiger Choral.

In der Motette „Fürchte dich nicht" bilden die drei Theile einen einzigen Satz ohne Wechsel des Tempos, der Taktart und der Tonart. Die Einheit des Satzes wird dadurch noch vollkommener, dass jeder Theil auf den Anfang zurückführt. Der zweite Theil beginnt mit den Worten: ich stärke dich, der dritte Theil ist vierstimmig, Choral mit Doppelfuge.

Die Elemente des Textes der Motette sind das Bibelwort und das Kirchenlied. Aus denselben ist es leicht, einen geeigneten Text zu bilden.

Den musikalischen Stoff zur Composition einer Motette im

freien Satz liefern die Arbeiten zu den hier gegebenen Aufgaben in reicher Fülle; es handelt sich also nur um Zusammenstellung und gelegentliche Ergänzung derselben.

Die Cantate setzt die Bekanntschaft mit dem Orchestersatz und dem Gebrauche der Solostimmen, sowie mit den für beide gebräuchlichen Formen voraus, kann also hier nicht als Aufgabe gestellt werden.

Bei seinen Motetten soll übrigens der junge Componist nicht auf grossen Umfang und zahlreiche Sätze sehen; sondern lieber mehrere Motetten von geringerem, als wenige von grösserem Umfange componiren.

## Dreiunddreissigste Aufgabe.

**Componire Motetten im freien (modernen) Tonsatz.**

# Aufgabenverzeichniss.


| | | |
|---|---|---|
| I. | Zweistimmige Imitation | 27 |
| II. | Zweistimmige tonale Imitation | 30 |
| III. | Zweistimmige instrumentale Imitation | 36 |
| IV. | Dreistimmige Imitation | 39 |
| V. | Vierstimmige Imitation | 41 |
| VI. | Freie Imitation | 44 |
| VII. | Besondere Arten der Imitation | 47 |
| VIII. | Imitation für Chorgesang mit Text | 51 |
| IX. | Zweistimmige Canons | 54 |
| X. | Unendliche zweistimmige Canons | 54 |
| XI. | Drei- und vierstimmige Canons | 56 |
| XII. | Canons in Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung | 59 |
| XIII. | Tonale Canons | 60 |
| XIV. | Freie Canons | 64 |
| XV. | Canons in selbständiger Kunstform | 70 |
| XVI. | 1) Contrapunktische Variation | 81 |
| | 2) Canon als contrapunktische Variation | 85 |
| XVII. | Doppelte Contrapunkte der Octave | 89 |
| XVIII. | Bildung von Themen im doppelten Contrapunkte | 91 |
| XIX. | Dreifache Contrapunkte | 98 |
| XX. | Bildung von Themen im dreifachen Contrapunkte | 100 |
| XXI. | Vierfache Contrapunkte | 102 |
| XXII. | Doppelte Contrapunkte der Duodecime, Decime, None, Undecime, Terzdecime | 107 |
| XXIII. | Combinirte doppelte Contrapunkte | 113 |
| XXIV. | Engführungscanons zwei- bis vierstimmig in umkehrungsfähigen Contrapunkten | 122 |

| | | |
|---|---|---|
| XXV. | Zirkelcanons . . . . . | 127 |
| XXVI. | Doppelcanons . . . . . | 129 |
| XXVII. | Einfache Vocalfugen . . . . . | 163 |
| XXVIII. | 1) 2) Vocaldoppelfugen . . . . . | 165 |
| | 3) Eine Vocal-Engführungs-Fuge . . . . . | 165 |
| | 4) Eine Vocalfuge, welche sich auf die besonderen Arten der Imitation gründet . . . . . | 168 |
| XXIX. | 1) Eine auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett . . . . . | 170 |
| | 2) Eine drei- oder vierfache Fuge für Streichquartett (freiwillig) . . . . . | 170 |
| XXX. | Eine künstliche Fuge mit combinirten Contrapunkten | 177 |
| XXXI. | Minder- und mehrstimmige Composition . . . . . | 187 |
| XXXII. | Choralfiguration und Fuge zum Choral . . . . . | 189 |
| XXXIII. | Motetten im freien (modernen) Tonsatz aus dem gewonnenen Material zusammenstellen . . . . . | 192 |

# Index.


A.

A, Vocal Seite 50.
Abwärts 16, 44.
Abgekürzt 133.
A capella 182.
Achtstimmig 182, 183, 187, 191.
Achtundvierzigstimmig 182.
Aesthetisch 24, 64, 132, 133, 165.
ä 50, 51.
äu 51.
ai 50.
Alt 23.
Altschlüssel 75.
Anführung 144.
Anticipation 7, 9, 11, 13, 15, 17.
Antwort 2, 3, 88, 143.
Anregung 32.
Aufführung 168.
Auflösung 4, 7, 9, 10.
Aufwärts 16, 44.
aü 51.
Ausdehnung 135.
Ausdruck 24.
Ausnahme 8, 26, 37, 40.

B.

Bach 2, 3, 6, 8, 9, 16, 21, 22, 26, 28, 31, 34, 35, 36, 41, 44, 48, 52, 55, 57, 60, 81, 87, 90, 94, 98, 102, 109, 111, 113, 120, 126, 132, 136, 140, 165, 169, 172, 179, 188, 191,
Bass 23.
Basso ostinato 81.
Beethoven 32, 33, 34, 48, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 89, 90, 92, 115, 117, 168, 169, 171, 189.
Begleitung 35, 66, 70, 168.
Besondere Arten der Imitation 44, 56, 131, 167.
Bibel 49, 191.
Bindung 26.
Brummstimmen 51.

C.

Cadenz 135, 143, 144.
Caesur 66.
Canon 47, 52, 66, 79, 81, 113, 131.
Canonische Fuge 171, 180.
Canonische Lied 64, 65.
Cantate 192.
Cantilene 66.
Cantus firmus 169, 187, 190.
Charakter 140.
Chorstimmen 23, 179.
Chorgesang 39, 51.
Choral 187, 190.
Choralfiguration 187, 189.
Chorsatz 179.
Chromatik, chromatisch 24, 36, 39, 63, 91, 170.
Clarinette 190.
Clementi 66, 119.
Coda 129.
Colossalwerk des Contrapunktes 189.
Combinationsgabe 81, 172.
Combinirte Contrapunkte 107, 109, 111, 112, 113, 172, 177.
Comes 136, 142, 144, 188.
Componist 63.
Consonant 50, 51.
Consonanz 3, 6, 94.
Construction 77.
Contrapunkt 1, 45, 61, der Duodecime 163, 178—190.
Contrapunktischer Stil 2, 20, 25, 47, 48, 167, 179.
Correkt 65.

D.

Declamation 24, 167.
Dissonanz 3, 7, 8, 10, 94, 98.
Dissonirende Hauptaccorde 20.
Doppelvorhalt 10.
Doppeltübermässig 19, 37.
Doppeltvermindert 19, 37.
Doppelcanon 127, 170.
Doppelvocal 50, 51.
Doppelter Contrapunkt 55, 87, 89,

der Duodecime 103, der Decime 105, der None 105, der Undecime 106, der Terzdecime 109, — 129, 142, 164.
Doppelfuge 91, 163, 169, 191.
Doppelchor 182, 191.
Doppelthema 91, 127.
Dominantseptimenaccord 21.
Dominante 53, 143.
Dreifacher Contrapunkt 94, 98, 164.
Dreiklang 20.
Dreistimmig 33, 36, 54, 180, 187.
Duettgesang 70.
Durchführung 39, 40, 44, 143, 164, 188.
Durchgang 7, 8, 9, 11, 13, 15, 17, 77.
Dux 136 ff, 146 ff, 156 ff.

E.

E 50.
ei 50.
Einfall 172.
Einfachheit 74, 85.
Einfacher Contrapunkt 52, 130, 142.
Einheit der Tonart 29, 30.
Eingeschoben 10.
Einklang 4, 8, 37, 65.
Einzelstimme 1.
Eleganz 134.
Elementarlehre 23. 24.
Engführung 52, 54, 63, 119, 120, 131, 164, 165, 166, 169, 172.
Enharmonische Verwechselung 24, 37.
Entwickelung 85.
Episode 131, 170.
Erfindung 91, 98.
Ergänzen 192.
Erkennbarkeit 42.

F.

Falsch 17.
Falsche Quinten 5, 77.
Figuration 1, 3, 23, 31, 36, 39, 50, 67, 74, 170, contrapunktische 187, 190.
Figuralstimme 72.
Flöte 190.
Frauengesang 183.
Fragmentarisch 170.
Frei 15, 134, (Fuge) 165.
Freiheiten (Imitation) 41, 44, 45, (Canon) 61, 64, 70, 165.
Freiwillige Arbeit 168, 171.
Fuge 25, 31, 40, 42, 43, 44, 61, 90, 119, 130, 162, 172, 188, z. Choral 188, Form der Fuge 132.
Fugato 133, 166.
Fughetta 133.
Fugenthema 2, 135.
Fundamentalbass 127.
Füllstimme 66, 67, 119.
Fünfstimmig 169, 177, 189, 191.

G.

Ganzschluss 66, 75, 135.
Gegenbewegung 14, 44, (strenge), 46, 57, 70, 82, 113, 121, 131, 138, 167, 172, 177.
Gegenmotiv 78.
Gegensatz 2, 25, 83, 96, 133, 137.
Gehör s. Ohr.
Gesetzmässig 1.
Gesangschlüssel 27.
Gesang 50.
Gesangunterricht 51.
Gesellschaftscanon 64, 65.
Geschmack 30.
Geschick 85.
Grade Bewegung 5, 37, 39, 176.
Grell 183.

H.

Halbschluss 66, 76, 136.
Händel 23, 53, 56, 87, 90, 93, 94, 132, 140, 167, 168, 182.
Harmonik 74, 77, 80.
Harmoniker, einseitige 23.
Harmonisch 1, 2, 24, 37, 61, 84, 179, 180.
Harmonielehre 10, 20, 36, 124, 179.
Haydn 34, 39, 65, 75, 90, 93, 137, 165, 169.
Historisch 165, 167, 179.
Höchste Lage der Stimme 50.
Hummel 12.
Hülfslinie 54, 87, 88, 113.
Hülfsstimme 45.

I.

I 51.
Jahrhunderte 85, 101.
Imitation 1, 37, 47, 188, z. Choral 188, 189.
Instrumental 31.
Instrumentalcolorit 73, 169.
Instrumentalfuge 134, 169.
Instrumentalmusik 23, 24, 27, 31, 71, 133, 169.
Intervall 1, 2, 19, (Vertreter der Accorde) 29, 39, (seltener) 55, (der Nachahmung).

Intervallgetreu 30.

K.

Kenner 85.
Kiel 66, 117, 118, 119.
Kinderlied 20.
Kirchenlied 191.
Kirchentonarten 30.
Klavier 32, 66, 169, 171.
Klarheit 85, 134.
Klangcharakter 101.
Kleine Septimenaccorde 21.
Klengel 66, 119.
Krebsgängig 48.
Künstlich 131, 163, 172, 177.
Kunstform 64.
Kunstwerk 133.
Kyrie eleïson 50.

L.

Leichtigkeit 134.
Leitton 7, 20, 178.
Liedform 66, 74, 118.
Liszt 137.
Löwe 171.
Lotti 180, 183.

M.

Mannigfaltigkeit 177.
Manual 71.
Männerstimmen 180, 190.
Meierbeer 18, 51.
Meister 5, 49, 74.
Meisterschaft 85.
Meisterwerk 32, 162,
Melodisch 1, 101, 119
Mehrfacher Contrapunkt 55.
Mehrfache Fuge 168, 170.
Mehrstimmig 182, 185.
Mendelssohn 90, 128, 182, 189.
Messe 49.
Minderstimmiger Satz 180, 187.
Mixolydisch 188.
Modern 1, 189, 192,
Modulation 2, 22, 24, 25, 36, 37, 39, 64, 102, 136, 170.
Mollaccord 44, 178.
Mollscala 2.
Motette 191, 192.
Motiv 74, 78, 189, 190.
Mozart 5, 12, 32, 33, 48, 49, 63, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 90, 101, 102, 107, 117, 124, 125, 127, 134, 163, 168, 169, 170, 189.
Mund, der 51.
Muster 31, 32, 40, 41, 75, 177.

N.

Nachahmung 1, 25, 53 (im Canon).
Nachsatz 30, 118, 135.
Naturharmonie 20.
Nebenseptimenaccord 22.
None 18, 84.
Nonenaccord 21.

O.

O 51.
Oben gebunden 8, 10, 14.
Oberstimme 187.
Oboe 190.
ö 50.
Octavverdoppelung 77, 80, 187.
Ohr 5, 17, 48, 52, 56, 178.
Orchester 72, 101, 169, 189, 192.
Orchesterbass 36, 124.
Orgel 32, 70, 169, 171,
Orgelpunkt 18, 141.

P.

Parallele 143.
Partituranlage 182.
Partiturmässig 27.
Partiturstudium 90.
Passage 50.
Pedal 70, 171.
Periode 30, 74, 118, 135, 136.
Poetisch 134.
Populär 65, 168.
Produciren 172.
Profan 51.
Proposta 52, 66, 128, 161.
Psalm 181.
Psalmodiren 182.

Q.

Quartenzirkel 122.
Quartsextaccord 99, 100, 119.
Quintenzirkel 29, 122.

R.

Rameau 102.
Real 30, 137, 143, 144. 188.
Recitativ 182.
Reine Intervalle 4, 53.
Rein musikalisch 133.
Regelmässig 63.
Rhythmik 23, 25, 26, 42, 45, 98, 135.
Risposta 52, 60, 161.

S.

Sangbar 2.
Satzform 136.
Schwierigkeit 177.
Schularbeiten 5, 172.
Schüler 6, 19, 30, 64, 67, 75, 97, 129.
Schubert 75.
Schlusscadenz 144.
Schule und Haus 20.
Schulfuge 132, 135, 142.
Schema 29.
Schrift und Sprache 51.
Selbständig 1, 64, 163.
Sechzehnstimmig 183.
Sequenz 3.
Selbstunterricht 22.
Sechsstimmig 177.
Singstimmen 22.
Solosatz 182.
Sonatenform 66.
Sopran 23.
Spiegelfuge 178.
Sprache 50, 51.
Sprachrichtigkeit 50.
Spruch 182.
Stimmführung 1, 8, 80.
Stimmordnung 55, 82, 89, 122, 137.
Streng 30, 44, 46, 134 (Fuge), 135.
Strenge Satz 1, 2, 3, 30, 43, 54, 63, 90, 102, 135, 165, 182.
Streichquartett 32, 39, 49, 70, 75, 85, 169, 170.
Strophencanon 65.
Stufenweis 7, 15.

T.

Taktart 67.
Taktverschiebung 67.
Technik 1, 35, 65, 91, 119, 129, 132, 135, 165, 170, 172, 179.
Terzenparallele 177.
Text 39, 49, 134, 142, 163, 172, 191.
Tempo 5.
Tenor 23.
Thema 27, 45, 47, 49, 52, 122, 127, 135.
Theilcadenz 142.
Thematische Arbeit 48, 115, 129, 170.
Tonal 29, 30, 37, 39, 41, 59, 60, 88.
Tonart 67.
Tonica 53.
Tongeschlecht 43.
Tonsystem 1.
Transposition 116, 141.
Treffen der Intervalle im Gesange 24, 25.
Tritonus 7.
Trivial 29, 30.
Trugfortschreitung 10.
Trugschluss 76, 145.

U.

U 51.
ü 50.
Uebermässig 11.
Uebervollständig 132, 139, 164.
Umkehrungsintervall 13, 14, 15, 17.
Umkehrung 21, 87, 98, 127.
Umkehrungsfähig 87, 98, 113.
Ungewöhnlich 19.
Ungeschicklichkeit 36.
Unästhetisch 51.
Unendlicher Canon 54, 57, 59, 82, 114, 129.
Unten gebunden 8, 10, 14.
Unterbrochener Canon 114, 119.
Unisono 187.
Unterlegen des Textes 49, 51.
Untermediante 143.
Unterstimme 187.
Unvollständig 63, 132, 139, 142.

V.

Variante 43, 96.
Variation 74, 81, 84, 129.
Versetzung 6, 102.
Vergrösserung 45, 46, 56, 70, 131, 167, 172.
Verkleinerung 46, 57, 70, 131, 172.
Vergrösserungscanon 63, 113.
Verlöschen 8.
Verzögerung 9, 38.
Verkehrung 82, 138, 177.
Vermindert 11, Septime 178.
Verdoppeln 187.
Veränderung 42.
Verminderter Septimenaccord 22.
Verkürzung 41.
Verlängerung 41.
Vielstimmig 183.
Vierfacher Contrapunkt 100, 102.
Vierstimmig 39, 41, 54, 189.
Violine 32, 66.
Violinschlüssel 23.
Viola (Bratsche) 32, 66, 75.
Violoncell 32, 66.
Vocal 50.
Vorhalt 8, 9, 10.
Vocalfuge 132, 134, 137, 163, 164, 172.
Vocalisiren 51.
Vocalmusik 24, 187, 191.
Vollständig 142, 164.
Vorstellungsvermögen 19, 87.

Volkslieder 19.
Vorbild 32, 74.
Vollständigkeit der Harmonie entbehrlich 36, 180.
Vordersatz 30, 118.

**W.**

Wagner 190.
Walzer 66.
Wechselnote 8, 9, 11, 13, 15, 17.
Wiederholung 80, 129, 133, 134, 189.
Willkürlich 134.
Wirkung 72, 187.
Wohlklingend 50.
Wort 23.

**Y.**

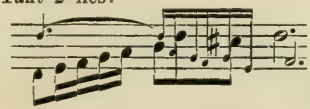
y 50.

**Z.**

Zirkelcanon 122, 161.
Zusammenklang 1, 2.
Zusammenstellung 192.
Zweistimmig 1.
Zwischensatz 37, 40, 43, 119, 131, 133, 140, 170.
Zwölfstimmig 183.

**Druckfehlerberichtigung:**

S. 82. Zeile 1. Takt 2 lies:



Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstrasse 17 a.

LIBRARY
FEB 23 1994
UNIVERSITY OF TORONTO

Stenger Satz

C. F p. 4 / 7 /

st Sp. 15 /

and Sp. ✓

p. 192 Harmonielehre

Compare with R. O Morris
on passing notes anticipating
new chord notes

5th – 8ve ?

8 – 5th ok

progressions into
lesser consonances
are not subject to
so many restriction
than vice versa

3 part Cp p. 15

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 04 01 16 013 8